

CINEMA

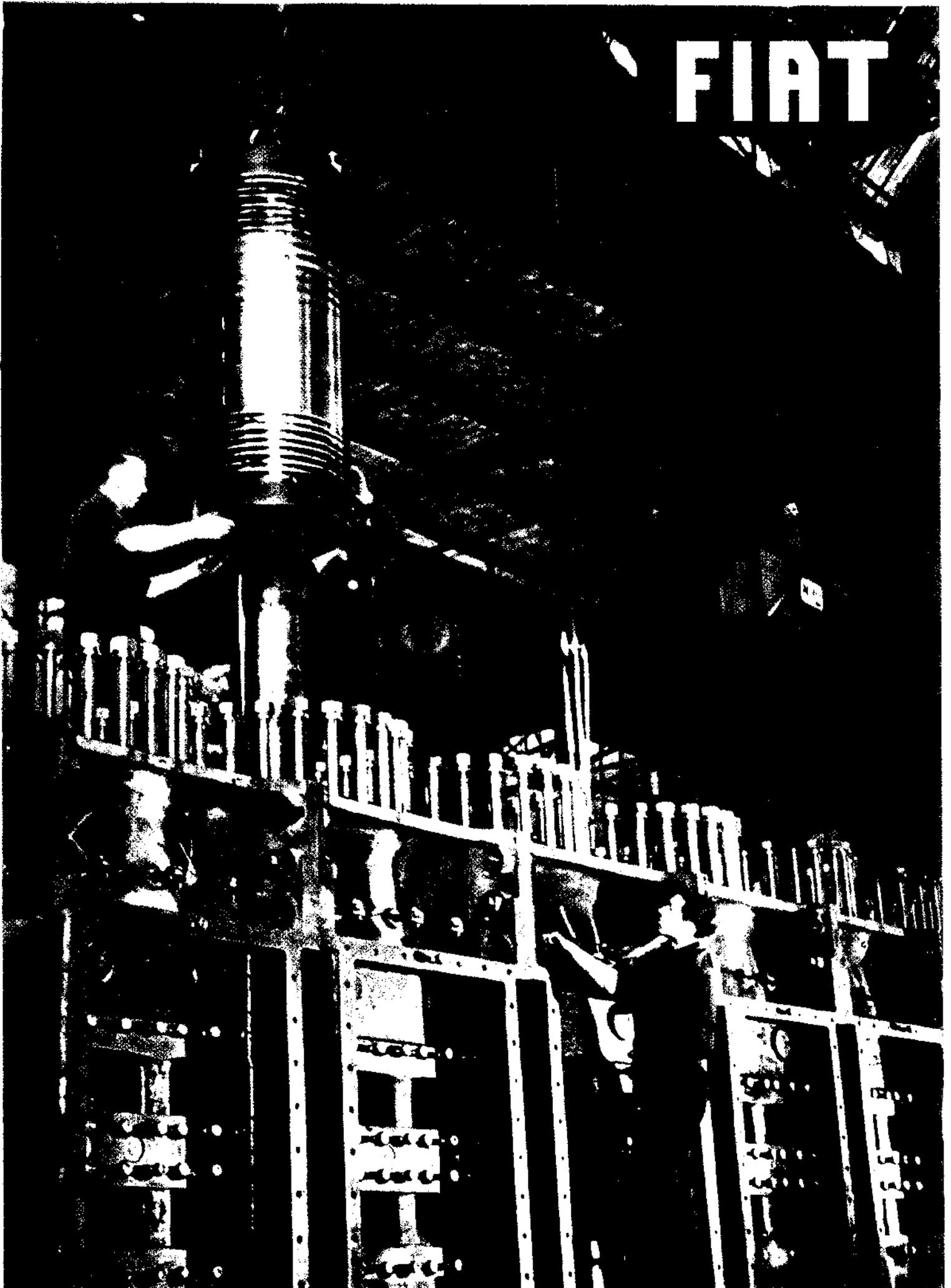


SPED. IN ABB. POSTALE GRUPPO II

186

25 MAGGIO 1943-XXI

FIAT



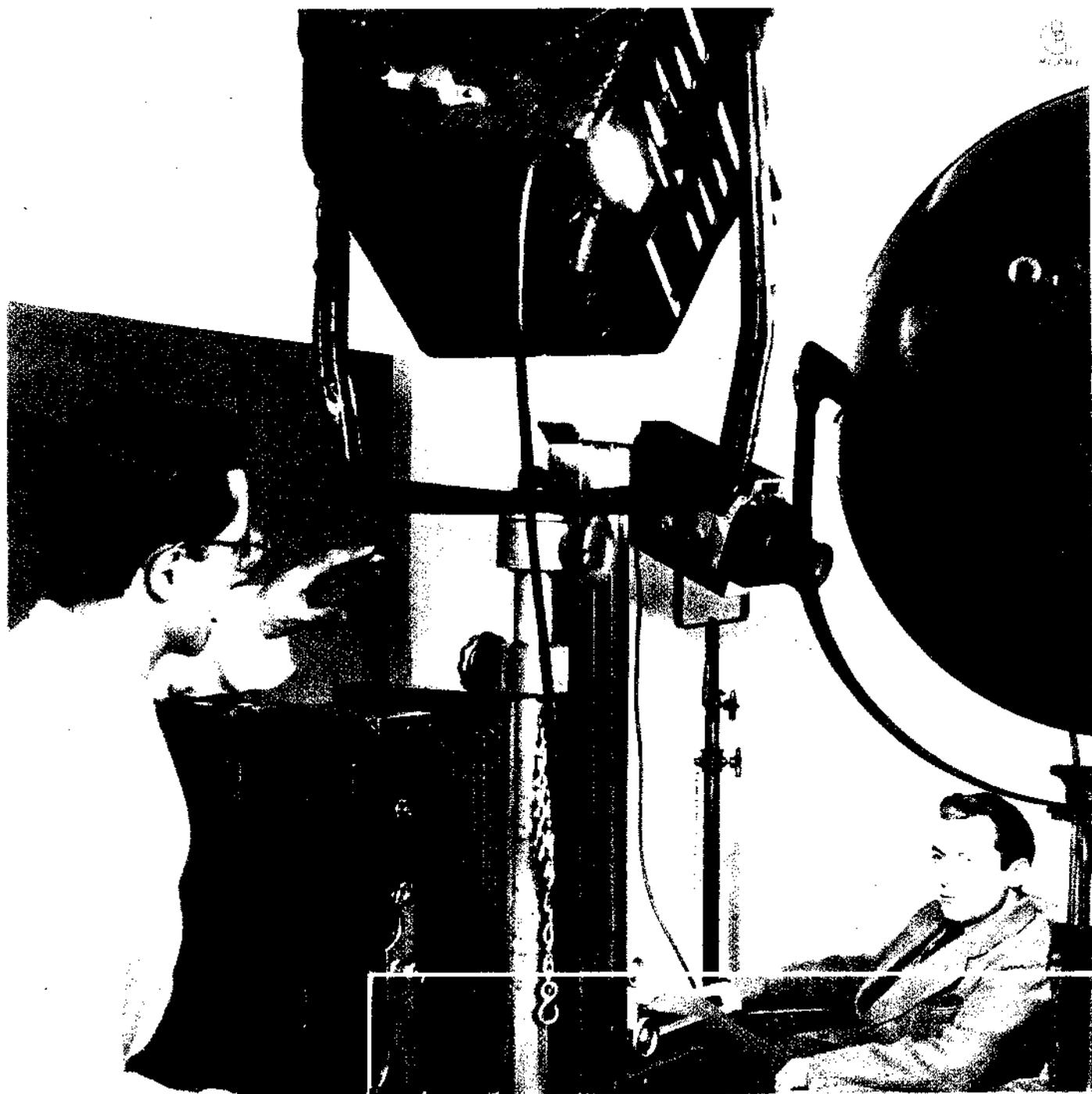


VIETATO AI MINORENNI

Regia: **MARIO MASSA**

Interpreti: **PAOLA VENERONI, OTELLO TOSO, BEATRICE MANCINI, FRANCO SILVA, NEDA NALDI, LAURO GAZZOLO, AMINA PIRANI MAGGI, UCCIA ZINI**

Produzione: **I. N. A. C.** • Distribuzione: **REX**



ISOCHROM



Il fotografo...

... che si incarica di ritrarre le vostre sembianze o vi dà così la possibilità di donare ai vostri cari il più simpatico dei ricordi, una vostra fotografia, si vale dei mezzi tecnici più perfetti, dei materiali più moderni per lo svolgimento del suo lavoro. Ecco perchè usa sempre le pellicole piastre Isochrom create per le riprese del fotografo professionista.

AGFA-FOTO S.p.A. • PRODOTTI FOTOGRAFICI • MILANO

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

FONDATA DA ULRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Organo della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo - Collaborazione tecnica dell'Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero

Anno VIII - Vol. I - 25 maggio 1943 - XX
FASCICOLO 166

IN QUESTO NUMERO:

GIORGIO DE CHIRICO <i>Discorso sul cinematografo</i>	295
L. D. <i>A sera, due viandanti</i>	298
VIRGILIO SABEL <i>La macchina in mezzo alla strada</i>	300
OSVALDO CAMPANI <i>Preziosità stilistiche di un film di G. W. Pabst</i>	302
PAGINONE M. L. F. B.: <i>Autobiografia dell'America</i>	304
D. BANDINI <i>Surrealismo minore</i>	306
F. P. S. G. Y. <i>Capitolo sul regista (14ª puntata)</i>	307
RENZO ROSSELLINI <i>Scherzi sonori</i>	310
MASSIMO MIDA <i>Occasioni</i>	311
VICE <i>Film di questi giorni</i>	312
MARIO ORSONI <i>Vecchi film in museo: «La Kermesse eroica»</i>	314
NELLE RUBRICHE <i>Cinema Gira</i>	291
<i>Negli stabilimenti si gira</i> <i>Fiera delle novità: «La crime di sangue»</i>	295
<i>Capo di Buona Speranza</i>	317

La Redazione: R. Leone - D. Purificato

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE E REDAZIONE
ROMA - PIAZZA DELLA PILOTTA, 3 - TEL. 693470

Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1.23277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi)

Abbonamenti - Italia, Impero e Colonie: anno L. 50, semestre L. 28 - Estero: anno L. 70, semestre L. 40

Pubblicità: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Società Anonima - Roma, via Dossola 9, e sue Succursali

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE L. 2,50 - NUMERI ARRETRATI IL DOPIO

Manoscritti e fotografie anche non pubblicati, non si restituiscono



Luisella Beghi e Alfredo Varelli nel film 'All'ombra della Gloria' di Pino Mercanti (Prod. Sipac - Art. Ass. Realizzazione Sicanie-Film)

CINEMA GIRA

ITALIA

HA AVUTO TERMINE...

La Zagabria, per iniziativa del Ministero dell'educazione Nazionale dello Stato indipendente croato, un congresso pseudostorico europeo in occasione del quale l'Istituto Nazionale Luce ha presentato alcuni documenti di produzione teatrale ridotti nell'edizione onori di cinema.

ROBERTO ROSSELLINI.

Stessa preparazione, con la collaborazione di Diego Calcagno, Rosario Leone e Giuseppe De Santis, un film ambientato tra i ferrovieri, che avrà per titolo "La Marea". Per i protagonisti si fanno nomi di Massimo Girotti e Oretta Lomi. Tra le altre parti, un ruolo molto importante verrà affidato a Lia Lorelli e Francesco Grandjacquet.

SPAGNA

NEI PRESSI DI MADRID...

La "Charanga" de La Rosa sono stati recentemente inaugurati nuovi stabilimenti di produzione cinematografica, che un corrispondente della "Cine Suisse" definisce "modernissimi, pratici, dotati del materiale tecnico più recente".

È IN PREPARAZIONE...

Un'eccezionale produzione. Si tratta di un film a colori di Antonio Roman (corrispondente madrileno di "Cinema"), che rievcherà l'epoca di Isabella la Cattolica e di Cristoforo Colombo. Il preventivo si aggira intorno ai sei milioni di peseta.

VIENE RIPIRTATA...

Da Buenos Aires la seguente notizia: La M.G.M. produrrà tra breve un film tratto dal celebre romanzo di Tolstoj "La signora A. Kreutzer", con Greta Garbo principale interpreti.

È STATA DECISA...

La fondazione in Barcellona di una biblioteca nazionale, per la quale sono stati già acquistati i pezzi di Méliès, Murnau, John Ford e Paul Leni. È idea del Governo spagnolo costituire qualcosa di uguale a quanto esiste in New York presso il Museo dell'Arte e nel quale ogni giorno vengono proiettati film. E cirche passate davanti a un

CREDITO ITALIANO

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

S. A. CAPITALE L. 500.000.000

RISERVA L. 128.000.000

SEDE SOCIALE: GENOVA

DIREZ. CENTRALE: MILANO

OGNI OPERAZIONE È SERVIZIO DI BANCA

pubblico numeroso avido di ricreare lo spirito con le opere cinematografiche di altri tempi.

VIENE RIPIRTATA DA...

...Hollywood una notizia relativa a un prossimo film dedicato alla vita di Mary Dressler. Mary Dressler è morta nel luglio 1934 e perciò gli spettatori giovani non possono ricordare questa grande attrice del cinema americano, sullo specchio magico dello schermo. Il suo lavoro le guadagnò in molte occasioni i premi dell'Accademia delle Arti e delle Scienze del Cinematografo di Hollywood. Ricordiamo più di un centinaio di film, traslucendo altro nei quali aveva ruoli di poca importanza.

SVIZZERA

UN'INTENSA AZIONE PROPAGANDISTICA...

Viene svolta dalla Set Film di Lugano per il lancio di riserva, film che

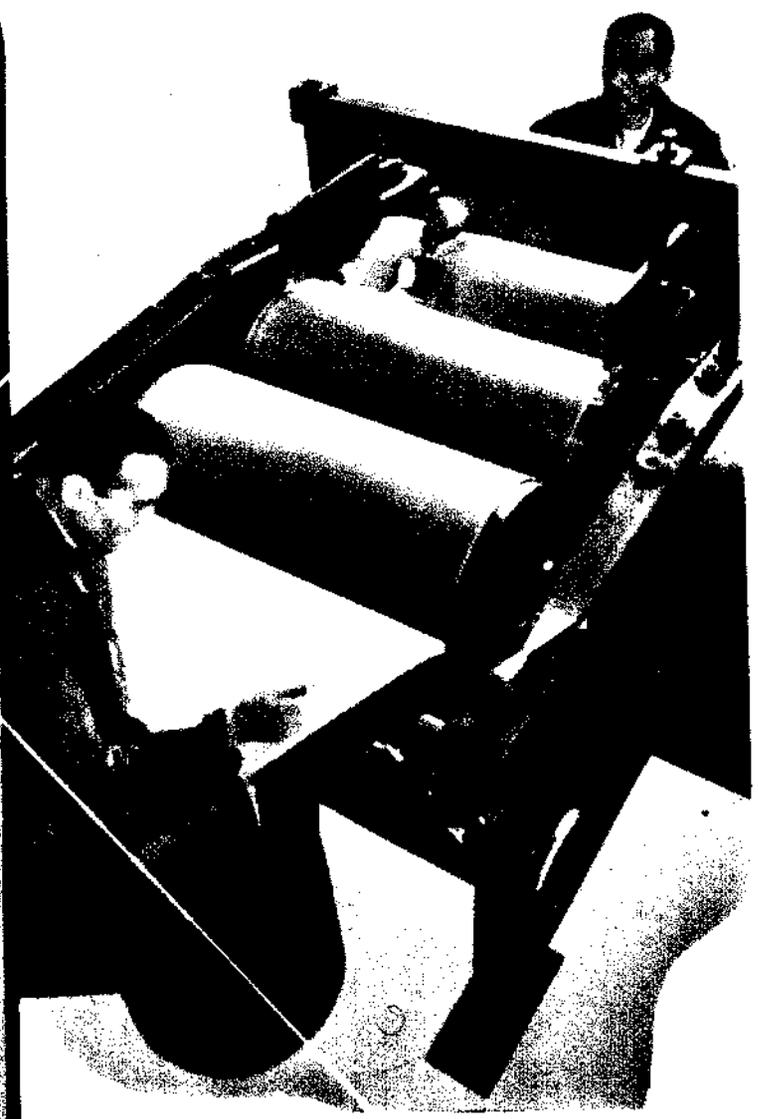
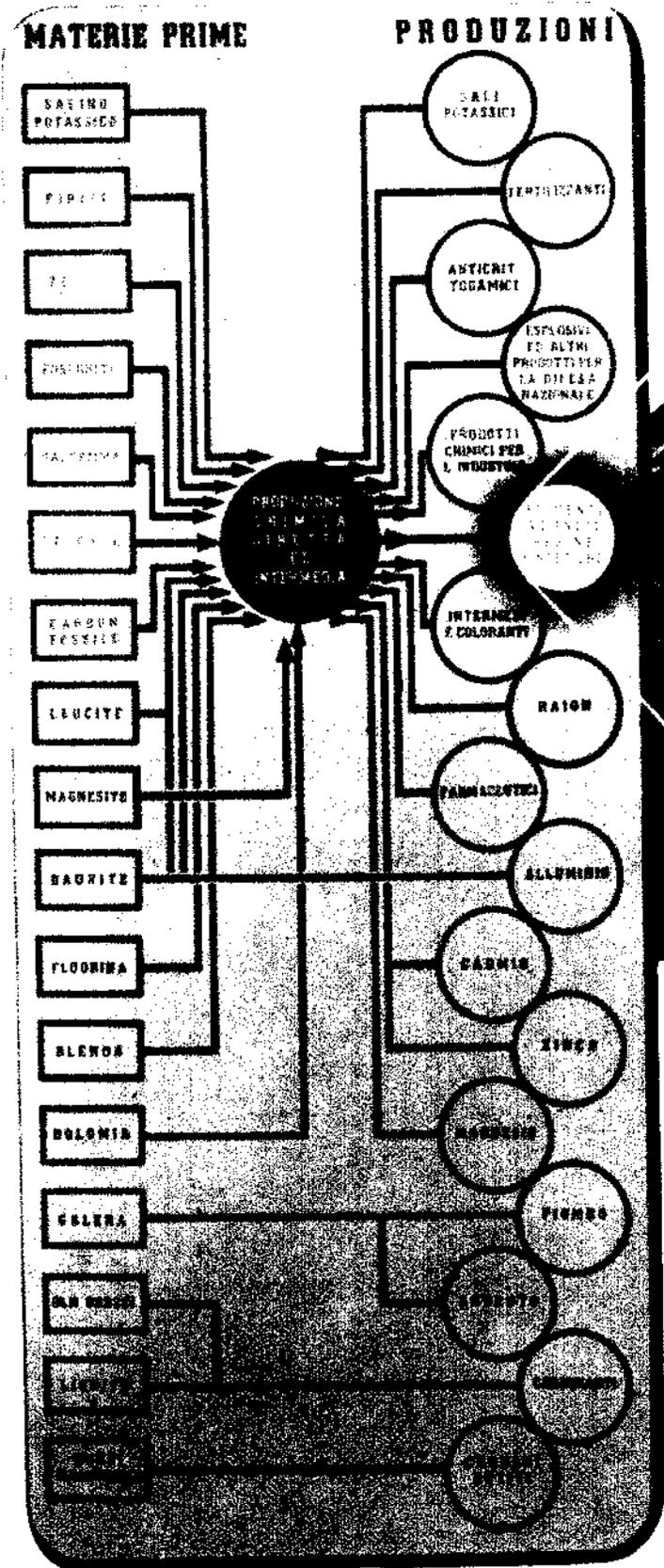
verrà presentato nella Svizzera tedesca e francese oltre che in quella italiana. Intanto ALFA TAI continua a raccogliere fervidi consensi di critica, e un giornale di Ginevra non esita a dichiarare che verrà inoltre presentato al pubblico svizzero un altro film illustrante un glorioso episodio della nostra guerra, "CIVILIZAZIONE". L'italiano residente in Svizzera non può non rilevare con soddisfazione queste iniziative, tendenti a fare apprezzare al pubblico svizzero l'esempio di dedizione al dovere dato dai soldati dalla popolazione d'Italia in questa guerra. È il suo compiacimento sarà completo quando si impedirà che giungano in Svizzera lavori di troppo modesto livello artistico, che non giovano al prestigio della cinematografia italiana fuori dei confini del Regno, e si riscuotano di film azzurrati: tale è stato il caso del conte di BRICOLARI che abbiamo visto su uno schermo luganese nell'aprile 1943.



Giacomino Forzano in visita nel teatro di posa, a Tivoli, assiste alle riprese del film 'La moglie in castigo' di Ivo Menardi (Prod. Ina - foto Gnome)

UN GRANDIOSO COMPLESSO DI PRODUZIONI PER LA VITA E LA DIFESA DEL PAESE

STABILIMENTO
S. MARCO



Resine sintetiche

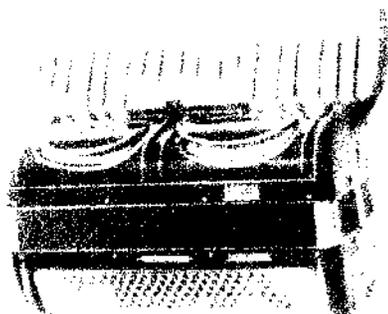
Le nuove resine sintetiche prodotte dal Gruppo Montecatini permettono di eliminare vantaggiosamente i metalli, la gomma, i legni pregiati e molte altre materie prime di origine straniera. Le applicazioni delle resine sintetiche sono innumerevoli: dagli apparecchi per l'industria agli articoli per l'abbigliamento, dagli oggetti per l'arredamento della casa alle fibre artificiali, ai filati, alle setole sintetiche, ai copiosi impieghi meccanici è tutto un grandioso panorama di impieghi fondamentali che assicurano alla Nazione la completa indipendenza economica in settori vitali per l'economia di pace e particolarmente per quella di guerra.

051

MONTECATINI

SOCIETA' GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA - MILANO

CAPITALE SOCIALE L. 2.000.000.000 • 150 STABILIMENTI • 80 MINIERE E CAVE • 32 CENTRALI ELETTRICHE • 80.000 LAVORATORI



BORSINI Le migliori fisarmoniche
aromatiche ed a piano.
Conta la più vasta e la più affezionata clientela.
La marca costituisce la più alta garanzia.

NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

CINECITTA

CAMPO DE' FIORI (*U'è prima la guerra*) - Terminato.

IL DIAVOLO IN COLLEGIO - Prosegue la lavorazione.

TRISTI AMORI - Prosegue la lavorazione.

SILENZIO, SI GIRA! - Prosegue la lavorazione.

UNA PICCOLA MOGLIE - Produzione: Sangraf; soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Zoltan Szitovai; regia: Giorgio Bianchi; interpreti: Fosco Giachetti, Assia Noris, Clara Calamai, Paola Borboni, Dino Di Luca, Augusto Marcacci, Armando Migliari, Camillo Pilotto, Ernesto Sabbatini; scenografia: Ottavio Scotti.

TI CONOSCO, MASCHERINA! - Produzione: Cines; distribuzione: Enic; regia: Eduardo De Filippo; direttore di prod.: Raffaele Colantonici; scenografia: Alfredo Montori; operatore: Vincenzo Seratrice; interpreti: Eduardo e Peppino De Filippo, Armando Falcioni, Vanna Vanni, Renato Galante, Carla Cardiani, Paolo Stoppa, Enzo Gainotti.

APPARIZIONE - Produzione: Cines; distribuzione: Enic; regia: Jean De Limur; direttore di prod.: Jacopo Comin; soggetto: Giuseppe Amato; operatore: Aldo Giordani; scenografia: Piero Filippone; interpreti: Alida Valli, Amedeo Nazzari, Massimo Girotti, Andreina Pagnani, Dora Menichelli, Fioretta Dolfi, Paolo Stoppa.

CHI L'HA VISTO? - Al montaggio.

OMBRA DELLA MONTAGNA - Produzione e distribuzione: Lux; regia: Renato Castellani; soggetto: tratto dal

romanzo *I giganti innamorati* di Salvatore Gotta; interpreti: Amedeo Nazzari, Marina Berté.

C. S. C.

ENRICO IV - Produzione: Cines; distribuzione: Enic; regia: Giorgio Pastina; soggetto: tratto dal dramma omonimo di Luigi Pirandello; interpreti: Osvaldo Valenti, Clara Calamai, Augusto Marcacci, Ori Monteverdi, Giorgio Piamonti, Rubi Dalma, Mario Brizzolari, Guido Celano, Renato Malavasi.

SCALERA

RESURREZIONE - Prosegue la lavorazione.

UOMINI NEL CIELO - Prosegue la lavorazione.

ISTITUTO GRIMALDI - Prosegue la lavorazione.

IN ESTERNI

MONTE MIRACOLO - Prosegue la lavorazione.

MARINAI SENZA STELLE - Prosegue la lavorazione.

S. A. F. A.

SIETE LIBERO? (*L'ultima carrozzella*) - Produzione e distribuzione: Artisti Associati; regia: Mario Mattoli; operatore: Tino Santoni; interpreti: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Eride Spada, Enzo Fiermonte, Luro Gazzolo, Tino Scotti, Anita Durante, Oreste Fares.

TITANUS

LA STORIA DI UNA CAPINERA - Prosegue la lavorazione.

BANCO DI ROMA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

SOCIETÀ PER AZIONI - CAPITALE E RISERVA LIRE 364.000.000

Sede sociale e Direzione centrale in ROMA

ANNO DI FONDAZIONE 1880

214 FILIALI

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

VIETATO AI MINORENNI - Prosegue la lavorazione.

LACRIME DI SANGUE (*Le vie dei peccati*) - Prosegue la lavorazione.

LA CARNE E L'ANIMA - Prosegue la lavorazione.

RITORNO IN MAREMMA - Produzione: Prora-C.I.F.; distribuzione: Aci-Europa Film; regia: Mario Costa; interpreti: Olga Baarova, Carla Candiani, Lia Corelli, Diana Di San Marino, Giulio Donadio, Camillo Pilotto, Corrado Rappa, Aldo Silvani, Carlo Tamberlani, Otello Toso.

A. C. I.

QUARTIERI ALTI - Produzione e distribuzione: I.C.I.; regia: Mario Soldati; soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Ercole Patti; operatore: Otello Martelli; interpreti: Adriana Benetti, Enzo Biliotti, Nerio Bernardi, Jucci Kellerman, Fanny e Gilda Marchiò, Maria Melato, Umberto Melucci, Marco

Monari Rocca, Piero Pastore, Gina Simonico, Vittorio Sanni, Massimo Sestini.

TIRRENIA

LA SIGNORA IN NERO - Produzione: I.N.A.C.; distribuzione: Rex; regia: Nunzio Malasomma; interpreti: Carlo Ninchi, Antonio Gandusio, Roberto Villa, Laura Rudi, Vera Carni.

LA MOGLIE IN CASTIGO - Produzione: I.N.A.C.; distribuzione: Rex; regia: Leo Menardi; interpreti: Consella Beghi, Roberto Villa, Cesare Valseggio, Leda Gloria, Mario Sirtori, Giuseppe Pierozzi, Renato Chiononi.

PIAZZA SAN SEPOLCRO - Prosegue la lavorazione.

A Madrid si gira **IL MATRIMONIO SEGRETO**, un film prodotto dalla Appia-Safa, di esclusività Aci-Europa Film; regia: Mastrocinque; interprete: Luro Solari, Nerio Bernardi, Franco Coop, Miguel Ligeró.

SAIS FILM

PRODUZIONE, SVILUPPO, STAMPA, INVERSIONI,
TITOLI, DIDASCALIE IN FORMATO RIDOTTO 16 m. m.

ROMA - VIA CICERONE, 44 - TELEFONO 375.263

Alcune scene dal film "Uomini nei cieli"

Comandante FRANCESCO DE ROBERTIS
Pompaia (GOMI) SUL FONDO
MAYE BIANCA

L'istintiva fede e la grandezza di spirito sono realtà tanto poetiche quanto essenziali nei nostri ragazzi e, particolarmente, in quelli che - educati alla generosa scuola del mare - sul mare difenderanno, quando saranno più grandi, una Patria più grande

MARINAI

senza stelle

La "murena" dà un'occhiata sicura al brigantino, poi dedotto che non c'è vigilanza - si volge rapido verso i suoi e ordina:
- A bordo!

È parte deciso per arrampicarsi lungo i cavi di ormeggio. Ma, ad un tratto, una voce che viene da bordo, lo inchioda:
- Alto là! Parola d'ordine!

Contemporaneamente un'ombra è apparsa sulla poppa del brigantino e molte altre si affacciano dietro le "prima. Dannato! Quello è il "riccio" con i suoi uomini! La "murena" in un attimo si è reso conto della situazione. Sono venti contro venti. Bisogna dar battaglia. E urla:
- All'arrembaggio!

Colloquio alla regia:
Comandante
Caesare Gerosi
Interpreti: Tilo Stegmann, Otello Venturi e Antonio Gandusio

Questo film mostra, attraverso le ripercussioni più drammatiche della guerra, l'influenza benefica ed esaltatrice che la guerra esercita sullo spirito di coloro che non si sono sottratti alla "prova massima" destinata fatalmente alla vita di ciascun uomo

UOMINI

nei cieli

Colloquio alla regia:
Maggiore
E. Capuano
Interpreti: Anna
Maria Mancini,
Angelo Lelli, Do-
ris Nida, Giulio
Lupato, Lam-
berto Baviera,
Florini Carboni,
Vincenzo Marfisi
e Alfio Taccari

I quattro amici promettono che, allo scadere preciso di un anno, si ritroveranno riuniti in luogo particolarmente caro: una trattoria di campagna, fuori le mura di Caserta, un posticino romantico che li vide sempre riuniti a festeggiare le date memorabili della loro vita di allievi e quella dei primi anni di grado. In qualunque destinazione si trovino, faranno in modo di convergere tutti lì. E, per chi mancherà, non ci sarà nessuna giustificazione. A meno che...

Produzione



APPELLO

Illustrando dinanzi alle Commissioni legislative del Senato il Bilancio del suo Ministero, l'Ecc. Polverelli ha espresso in modo efficace e preciso le sue chiare idee sul cinematografo. Riportiamo qui appresso il brano della relazione che riguarda direttamente il problema del nostro cinema:

« Il cinematografo italiano è in fase di sviluppo.

Gli incassi delle sale cinematografiche sono saliti da 586 milioni nel 1938 a 597 nel '39, a 679 nel '40, a 706 nel '41, a 1 miliardo 269 milioni nel '42. I diritti erariali, che erano di 86 milioni nel 1938, sono saliti a 189 milioni nel 1942.

Il volume delle esportazioni di film italiani è salito a 102 milioni. Principali Paesi di esportazione sono la Germania per 43 milioni di lire, la Grecia per 11, la Romania per 7, la Spagna per 6, la Bulgaria per 2 milioni 927 mila, la Francia per 1 milione e 500 mila, il Belgio per 1 milione 389 mila.

Seguono nell'ordine la Svizzera, l'Ungheria, la Slovacchia, la Croazia, la Turchia, la Boemia-Moravia, la Danimarca, ecc.

Tuttavia molto vi è ancora da sviluppare, rivedere, ordinare.

Si è fatta la mobilitazione delle bellezze femminili. Occorre mobilitare gli ingegni, specialmente nel settore degli autori, attori, registi e tecnici.

Il cinema italiano deve tenere un'alta quota e a questo fine i soggetti hanno un'importanza fondamentale. E perciò che rivolgo un appello alla genialità degli autori.

Il nostro cinema si è troppo rifugiato nell'800, cioè in un mondo lontano, che non rappresenta più la nostra sensibilità.

Il ritorno alle opere dell'800 e in generale alle opere del passato, si può giustificare solo per i capolavori.

UN'ARTE VIVA E VIVIFICANTE, CHE VOGLIA IMPORSI NELLO SPAZIO E NEL TEMPO, NON PUO' CHE ESSERE ORIGINALE. ANDARE INCONTRO, CON SEMPLICITA' E NATURALZZA, AL NOSTRO TEMPO: ECCO UN ORIENTAMENTO DI VITA ».

Discorso sul cinematografo

di
Giorgio de Chirico

IN questo articolo che ho scritto sul cinematografo dirò quello che attendo dal cinematografo, quello che voglio che mi dia e quello che in genere dovrebbe essere. Certamente non farò uso di tutte le parole inutili e prive di senso con cui oggi si condiscono gli scritti che trattano dell'arte e dei suoi fenomeni e surrogati. Non cercherò di rendere il mio articolo più oscuro che sia possibile e di tramutarlo in una pura dimostrazione della mia propria intelligenza. Secondo me, quando si scrive sopra un soggetto, bisogna ricorrere alla vecchia abitudine, oggi passata di moda e che consiste, trattando un determinato soggetto, di dire in quello che si scrive qualcosa che vale veramente la pena di essere detta e che ha una relazione incontestabile con il soggetto che si è scelto di trattare. Voglio essere nuovo ed originale, in altre parole, non essere alla ricerca continua e disperata di bizzarre divagazioni intellettuali, ma voglio esprimere con chiarezza le mie idee e poi anche, per soprannaturalità, voglio avere delle idee da esprimere: insomma, come vedete, voglio fare delle cose che sono facili a dire ma difficili a fare e che, per tale ragione, non sono apprezzate dagli intellettuali d'oggi. Del resto gli intellettuali vogliono essi pure, a modo loro, essere originali e sapendo, per sentito dire, che nel passato gli intellettuali erano gente seria, che lavorava molto e voleva sapere e potere sempre di più, essi, gli intellettuali d'oggi. Del resto, gli intellettuali originali e moderni, hanno scelto la via opposta, cioè hanno scelto di non lavorare possibilmente affatto e di sapere e potere sempre meno. Insomma, ciascuno ha i suoi gusti e poi non si può negare che questo stato di cose è abbastanza nuovo benché duri già da troppo tempo. Sissignori, è una cosa nuova, originale ed anche paradossale, di vedere come nel mondo intero siano proprio gli intellettuali gli uomini più irrevolenti, più incolti e persino addirittura ignoranti. Però bisogna ammettere che essi hanno una certa capacità per sistemare la loro vita e vivere bene, poichè il loro unico scopo è di divertirsi, di distrarsi e, non facendo nulla di faticoso, di passare per persone intelligenti, stimabili e serie ed anche, malgrado il loro poco amore per la fatica, di crearsi delle situazioni rispettabili. Come vedete, ciascuno sceglie quel modo di essere originale che più gli conviene.

Ho già pubblicato un articolo sul teatro nel quale ho parlato dello spettacolo e del suo significato metafisico nella nostra vita. Voglio precisare nel presente scritto che lo spettacolo teatrale non ha lo stesso significato e non produce su noi gli stessi effetti dello spettacolo cinematografico; cercherò anche questa volta di dire con chiarezza quale significato ha per noi il teatro. Quando abbiamo l'intenzione di andare a teatro ci prepariamo per quest'avvenimento, ci vestiamo con più cura del solito, cerchiamo di dare alla nostra persona il miglior aspetto che ci sia possibile, come se qualcosa di nuovo dovesse accadere nella nostra vita, come se sperassimo

che essa dovesse subire un cambiamento importante e piacevole.

Ingenuamente gli uomini credono che noi curiamo la nostra eleganza per fare bella figura nei palchi e nei ridotti dei teatri e per farci ammirare dalla gente. Se anche alcuni ed alcune eleganti hanno questo segreto pensiero, la vera ragione e la vera origine di queste cure speciali con cui andando a teatro, ci occupiamo del nostro vestire e del nostro aspetto, sono molto più complesse.

Queste preoccupazioni e queste cure per la nostra persona sviluppano in noi un sentimento analogo a quello che proviamo durante le grandi feste, durante quei giorni che in qualcosa differiscono dalla nostra esistenza abituale e durante i quali incoscientemente aspettiamo pure una buona sorpresa.

Tutti questi preparativi provocano nel nostro spirito uno stato speciale che aiuta il nostro ingresso nel mondo irreali e magico che ci offre il teatro. Lo spettacolo in teatro, naturalmente quando è bene riuscito, soddisfa il nostro desiderio del fantastico, della finzione, del non-vero; esso ci dà la stessa emozione che i giocattoli e le favole provocano nei bambini. In fondo, il vero scopo dello spettacolo teatrale, come del resto dello spettacolo cinematografico, è di darci la possibilità di sfuggire per alcuni istanti alla realtà. E specialmente questa facoltà, essenza del mondo teatrale e cinematografico, che spiega il fascino esercitato su noi dal teatro e dal cinematografo. Però l'atmosfera del teatro si differisce totalmente da quella del cinematografo e questo è provato dal fatto che per andare al cinematografo noi non ci prepariamo affatto, ma ci andiamo così, semplicemente e spontaneamente.

Quando l'uomo va a teatro egli spera, coscientemente o incoscientemente, di evadere dalla sua vita effettiva, di staccarsi dalla sua propria personalità, insomma di abbandonare, per una sera, la sua esistenza quotidiana ed abituale. Il sentimento che contiene queste speranze è definito dall'uomo con le parole: *volare divertirsi*.

Quando lo spettatore assiste ad un buon spettacolo teatrale, egli si sente trapiantato in un mondo immaginario ed irreali ma, nello stesso tempo, concreto e vicino.

Uno spettacolo veramente riuscito mostra allo spettatore delle cose che lo appassionano, che lo assorbono completamente e che lo fanno uscire dalla sua esistenza personale e dimenticarla. L'uomo è d'un tratto trasportato in un'altra atmosfera; egli vive per qualche ora una vita affatto diversa, triste o gaia, eroica, sentimentale o fantastica, ma soprattutto molto intensa.

molto concentrata e quindi quasi *più reale* della sua vita, ove tutto va per le lunghe ed ove le emozioni e gli avvenimenti si seguono, in genere, abbastanza lentamente.

La scelta tra le diverse tendenze in teatro non ha un'importanza decisiva per la riuscita dello spettacolo, ma ciò che importa è di dare allo spettacolo quel realismo teatrale o, per essere più chiaro, quel fenomeno che provoca l'allontanamento dello spettatore dalla sua propria realtà. Bisogna indubbiamente ricercare il successo del cinematografo nella possibilità che offre agli uomini di vivere durante una serata una vita più brillante e più interessante della loro, che di solito è quella vita grigia, mediocre e noiosa alla quale purtroppo sono condannati la maggior parte degli uomini.

Il grande significato metafisico che ha lo spettacolo teatrale nella nostra vita, lo spettacolo cinematografico invece lo ha in misura molto minore. Gli uomini, guardando un film, sono piuttosto *distratti* che staccati dalla loro propria vita e dalla loro propria persona. L'emozione provocata negli uomini dal cinematografo è piuttosto d'ordine sentimentale e sensuale che d'ordine metafisico.

Vi sono certamente delle ragioni per cui il cinematografo manca di metafisica e io credo che anzitutto quello che al cinematografo sopprime l'emozione metafisica è il fatto che in un film agiscono non gli attori vivi ma le loro immagini che sono delle visioni o dei fantasmi degli attori e non gli attori stessi, mentre sul teatro gli attori, agendo sulla scena, diventano, appunto per il fatto che si trovano sulla scena e sono completamente separati da noi, diventano dico, degli esseri irreali, pur essendo vivi.

È interessante osservare che mentre nel film

l'emozione metafisica non esiste perché non agiscono gli attori vivi ma le loro immagini, in pittura, ove pure si tratta, non di persone in carne ed ossa, ma di visioni ed immagini, l'emozione metafisica esiste e come. Ciò dipende dal fatto che in pittura l'immagine e la visione sono create dal talento di un artista, mentre nel film sono create in modo assolutamente meccanico. In teatro, ci troviamo davanti ad un mondo magico ed irreali ma, nel tempo stesso, evidente e concreto, insomma *esistente materialmente* e molto specificamente teatrale. Al cinematografo invece noi ci troviamo davanti alle fotografie d'un mondo, davanti a delle immagini che si seguono sullo schermo. Quest'ammissione *a priori* della nostra ragione di aver a che fare in un film solo con delle visioni o immagini, toglie ogni metafisica al cinematografo.

Lo spettacolo (parlo naturalmente dei grandi spettacoli: delle opere, dei balletti, delle pantomime, delle tragedie e delle commedie classiche, e non dei piccoli drammi e commedie) lo spettacolo teatrale, dico, ha, malgrado ogni apparenza, più possibilità, che lo spettacolo cinematografico di agire magicamente su noi e dico che ciò è così, malgrado tutte le apparenze che ci fanno supporre il contrario. La ragione di tutto questo va ricercata nel fatto che il teatro non ha a sua disposizione che uno spazio molto limitato, uno spazio che è ridotto alla scena. In questo spazio, talmente limitato, con una velocità straordinaria, si svolgono tutti gli avvenimenti, si producono tutti i cambiamenti, avvengono tutte quelle cose importanti e decisive. Dirò che è appunto questa limitazione dello spazio e del tempo, limitazione che riducendo questi due fenomeni al minimo della loro espressione, e rendendoli quasi inesistenti, fa la vita

sulla scena tanto emozionante, tanto intensa al punto di farla apparire come un'essenza concentrata di vita.

Il teatro, grazie alla sua mancanza di possibilità fisiche e materiali, possiede una grande potenza metafisica.

La vera risorsa del cinematografo ed il suo vero dominio sono il movimento e la sua possibilità di spostarsi in un istante da un capo all'altro della terra, di farci vedere le immagini di ogni cosa e di tutti. Sono queste possibilità, propriamente al cinematografo, che bisogna sfruttare e sulle quali bisognerà, secondo me, basare tutto il film. Il film deve svolgersi soltanto per mezzo dell'azione, i dialoghi devono essere brevi e recitati con chiarezza, inoltre non devono mai ostacolare l'azione. I dialoghi, possono secondare, accompagnare, insomma sostenere l'azione, ma non sostituire lo svolgimento delle immagini. Un film è un racconto narrato da immagini e non da parole. Il soggetto, naturalmente, ha dell'importanza nel film ma, come del resto ovunque altrove, è la *realizzazione*, è l'esecuzione che determinano la riuscita del film.

Come nella letteratura le idee ed il soggetto, legati alla ricchezza dell'espressione, ad una bella lingua ed a una felice forma di frasi, costituiscono il valore di uno scritto letterario, così anche nel film il suo linguaggio, la sua naturale forma d'espressione, le sue immagini, devono possedere tutte le qualità, tanto materiali quanto spirituali, per tornare nell'insieme un buon film.

È chiaro che per fare d'un racconto un film bisogna sostituire il seguito delle parole con un seguito di immagini. È un lavoro che richiede una capacità ed un sapere speciali; bisogna quindi affidarlo a dei buoni specialisti che conoscano il loro mestiere a fondo.

Le immagini che costituiscono il film devono seguirsi in un'armoniosa continuità, senza balzi ed interruzioni, nel logico svolgimento dell'azione. I balzi illogici e le brusche interruzioni danno al film quel che di sconnesso e di confuso che io tante volte ho osservato al cinematografo. Non bisogna che ci siano delle lacune nella chiarezza del soggetto d'un film, lacune che lo spettatore, per forza, colma con la sua propria fantasia. Non bisogna pure che lo spettatore abbia una vaga impressione che i passi principali d'un racconto non sono stati sufficientemente sviluppati, o anche affatto tradotti nelle immagini. La trama del film deve spiegarsi presto ed in modo chiaro ed evidente, senza negligenza di quanto contribuirebbe al logico scorrere dell'azione, che devono essere legate l'una all'altra, di modo che un'azione non sembri mai illogica relativamente all'azione che l'ha preceduta.

Dato che il cinematografo è un teatro di fantasmi e che tutto sullo schermo non è altro che visione, bisogna che lo sviluppo dell'azione sia perfettamente verosimile, evidente e logico. La trama deve svolgersi nel modo più naturale e semplice che sia possibile; i sentimenti e gli atti dei personaggi del film devono approssimarsi, quanto più è possibile, al modo più corrente che in genere hanno gli uomini di sentire e di agire. Questi contrasti riuniti sullo schermo, questi contrasti di personaggi che per noi non esistono materialmente, ma che esprimono dei sentimenti vivi, questi contrasti ci permettono di sentire l'emozione angosciosa del dramma, oppure aumentano la comicità della scena buffa.

La prima condizione d'un buon film è un soggetto interessante, condotto con chiarezza dal movimento e dall'azione. Non è il trucco scoperto una volta da un regista « ispirato » e ripetuto all'infinito dai suoi colleghi minori, che fa d'un film un capolavoro. Una trovata, anche buona, deve limitarsi ad un solo film e non essere ripetuta continuamente in una lunga serie di film, come per esempio si è avuto l'occasione di constatare dopo i primi film di René Clair. Durante anni interi si son viste le « trovate » di René Clair e di altri registi in voga, apparire, di solito molto fuori luogo, in quasi tutti i film della produzione mondiale. Durante anni interi si son visti nei film delle persone che salivano o scendevano una scala, o piuttosto si vedevano le loro gambe discendere o arrampicarsi su per i



Sugli spalti dell'arena, Viviane Romance posa fra tante comparse felici di apparire in sua compagnia. Potenza e fascino del divismo! Negli archivi famigliari degli spettatori che le fanno corona (cane compreso) la foto ricorderà la bellezza di Carmen 1943 e la gioia di chi poté esserle accanto

gradini e questo momento tanto « appassionante » e « significativo » nella vita dell'uomo ce lo facevano vedere a lungo e da tutte le parti. Si vedevano queste famose gambe di front, di dietro, di profilo ed anche fotografate di scorcio. Nei film in cui i personaggi principali erano dei favolosi industriali, ci si è fatto ammirare degli uffici d'un lusso incredibile, ove un gran numero di porte si aprivano tutte insieme lasciando apparire sulla soglia un numero corrispondente di stenodattilografate, la di cui parte si riduceva a richiudere le porte bruscamente, così come le avevano aperte. Le stenodattilografate erano talvolta sostituite da segretari, giovanotti ben pettinati, ben vestiti e che portavano degli occhiali americani. Questa grande innovazione (penso alle stenodattilografate sostituite da segretari) era probabilmente il massimo che la fantasia dei registri di secondo ordine ha potuto fornire in seguito agli sforzi disperati da essi fatti per gareggiare in fatto d'ispirazione con i loro maestri e colleghi celebri.

In fatto di « trovate » ci hanno fatto e ci fanno tuttora vedere, dei cavalli che corrono molto presto. Si vede prima il cavallo intero che corre, poi soltanto la testa, poi le gambe in movimento e la coda che svolazza e poi di nuovo il cavallo intero e poi ancora la sua testa sola e così via: tutte queste scene ci vengono mostrate con grande insistenza e per lungo tempo. Lo stesso fatto si ripete con delle carrozze, tirate da cavalli, e che vanno e vanno per la campagna senza mai finire di andare. Le immagini della vettura, dei cavalli che la tirano, della strada su cui va la vettura e dei paesi che la circondano, si ripetono e si ripetono senza fine. La scena della carrozza di cui le ruote non finiscono di girare è un'eredità che ci ha lasciata un film dal titolo: IL CONGRESSO SI DIVERTE. Ricordiamo anche i monologhi delle eroine disperate o delle scene d'amore viste riflesse nell'acqua, che spesso filmate di faccia o dall'alto risultano a rovescio, con la testa in giù e le gambe in su. Ricordiamoci anche di tutti quei primi piani « artistici », di quelle scene che si svolgono in un'oscurità quasi completa che le rende invisibili.

L'oscurità in molte parti d'un film è un trucco di cui specialmente abusano i registi a pretese intellettuali. Tengo a dire ed a ripetere, che l'oscurità dev'essere assolutamente scartata in tutti i film e che le scene cinematografiche devono essere sempre chiare e visibili in ogni particolare. Naturalmente, quando si tratta di scene notturne, o che si svolgono in luoghi poco rischiarati, un certo oscuramento è indispensabile, ma questo oscuramento, deve sempre durare il meno possibile e non deve essere mai tale da impedire che si veda quello che avviene sullo schermo; invece i sopracitati registi insistono con l'oscurità completa e la prolungano all'infinito. Tutto questo e molte altre cose dello stesso genere, lungi dall'abbellire un film, non fanno altro che renderlo pretenzioso e stupido.

Voglio ancora dire che nel cinematografo bisogna evitare di trattare allo stesso modo, in fatto di scenari, i film di cui il soggetto si svolge nei nostri tempi ed i film storici. I film di cui l'azione si svolge nei nostri tempi, possono essere girati in veri paesaggi, benché la natura nel film, cioè la natura fotografata perda molto della sua bellezza, per via dello smisurato ingrandimento dello spazio che risulta dalla fotografia. La natura filmata è ancora più diminuita in fatto di interesse e di bellezza della natura fotografata e ciò perchè la natura fotografata, per via dell'immobilità, cioè dell'assenza di movimento fisico, si approssima, in un certo modo, alla pittura, alla incisione o al disegno, cioè alla raffigurazione idealizzata della natura; invece la natura filmata si allontana da tale idealizzazione per via del movimento fisico: foglie, erbe, piante mosse dal vento, onde che si rincorrono o precipitano sulla riva, corso dei torrenti, vagare delle nubi ecc. Nei paesaggi filmati dal vero i particolari scompaiono; le finezze della luce risultano pochissimo ed i colori mancano completamente o, peggio ancora, quando si tratta di film a colori, sono del tutto falsati. Mentre gli interni delle case acquistano in fotografia, il paesaggio fotografato perde la sua bellezza; malgrado tale svantaggio, un film

dal soggetto moderno può essere girato nella vera natura a condizione di curare molto la chiarezza e la buona esecuzione delle fotografie e di evitare ogni ricerca di « effetti artistici », quelle ricerche che in genere ottengono il risultato opposto.

I paesaggi fotografati bene e semplicemente sono vantaggiosamente completati nella nostra mente, dalla nostra conoscenza istintiva dei valori della natura e dai nostri ricordi di particolari reali. Nei film di soggetto storico la questione si presenta in modo diverso. Nei film storici quando si vedono degli attori in costume, raffiguranti personaggi dei secoli passati, che stanno in mezzo ad un vero paesaggio, la scena piglia subito un'aspetto falso; il cielo, la terra, gli alberi, il mare, le montagne non si legano con i personaggi in costume e, mentre la natura essendo vera diventa falsa, essa fa sì che i personaggi, per riflesso, sembrano falsi anche loro; questo sentimento si accentua quando il vento muove le foglie degli alberi, increspa le acque, solleva le onde del mare o fa vagare le nubi nel cielo; allora si ha l'impressione che ai tempi evocati dai costumi dei personaggi, le foglie degli alberi, le onde del mare, le nubi nel cielo non si dovevano muovere in quel modo. Noi abbiamo questa impressione perchè le epoche passate le conosciamo solo a traverso le pitture, i disegni e le incisioni, cioè a traverso una raffigurazione idealizzata della natura o perlomeno cambiata per il fatto stesso che essa è dipinta o disegnata. La natura raffigurata in un quadro vive e vibra in modo assolutamente diverso dalla natura nella realtà.

Voglio ancora dire a proposito del cinematografo che scegliendo i soggetti e realizzando un film, bisogna anzitutto rispettare ed utilizzare le qualità e le risorse naturali del paese e della nazione che producono il film. Così il film, essendo una produzione strettamente e caratteristicamente nazionale, non deve scostarsi e sottrarsi allo spirito ed al carattere del paese che lo produce. I registi devono sempre tenere presente nella loro memoria questa regola. Appena si cerca di imitare dei film prodotti da altri paesi e pigliare in prestito il loro carattere, subito il film risulta ridicolo, artificiale ed anche caricaturale. Insomma voglio dire che ogni paese deve assolutamente limitarsi a fare dei film che corrispondano al suo spirito, alle sue qualità intrinseche, al suo carattere ed alle sue risorse particolari. Questa verità non dev'essere dimenticata nemmeno per un momento dal produttore e dai realizzatori cinematografici. Usciamo dal punto di vista che ogni nazione deve utilizzare le sue possibilità, sfruttare i suoi vantaggi e celare le sue imperfezioni e trasportando questo punto di vista nell'elaborazione del film si può essere sicuri che anche se il film, per altre ragioni non riuscisse in modo ottimo, non sarebbe però mai né ridicolo né veramente stupido.

Bisogna anche segnalare che spesso, specialmente nei paesi ove l'industria cinematografica è ancora all'inizio, si ha l'impressione che quelli che si occupano della regia, della realizzazione del film, della scelta dei soggetti ecc., manchino di mestiere.

Per fare il regista occorre, come in ogni altra cosa, come in tutti i mestieri, conoscere bene il mestiere che si esercita. Dato che nei paesi ove la produzione cinematografica è ancora molto giovane, non vi sono che pochissimi specialisti ed il resto della gente che si occupa di cinematografo deve formarsi gradatamente ed acquistare gradatamente l'esperienza ed il sapere necessari, credo che la miglior cosa che resti da fare in questo caso, sia di non voler fare delle cose troppo difficili, ma, facendo delle cose facili, volerle fare bene.

Oggi, tanto in arte, quanto nei suoi derivati, si nota appunto la mancanza di sapere ed anche la mancanza di volontà e la mancanza di attenzione per la buona esecuzione. Fino a quando persisterà questo stato di cose, non si farà nulla di buono. Creando e realizzando si può fare qualsiasi cosa, purché sia fatta bene, poichè è nel fare bene, è nella qualità che risiedono l'interesse ed il valore di ogni creazione e realizzazione artistica, tanto in arte, quanto in teatro e nel cinematografo.

ANTI LETTERARIETÀ DEL SOGGETTO

« Non si possono enumerare nè dividere tutte le variazioni che al cinema apporterà il continuo evolversi della tecnica. In effetti il cinema non è che "divenire" per fortuna. Prima di tutto il cinema è industria: un "cinema puro" comparabile alla musica "pura" non merita d'essere esaminato seriamente. Il cinema è "arte o industria"? Per rispondere occorrerebbe aver già precisato il concetto di "arte". La nostra epoca invece non è affatto favorevole a queste definizioni. Un film non esiste sulla carta; il soggetto più completo e ricco non potrà mai prevedere tutti i momenti, i particolari della sua esecuzione in opera (angolo esatto della messa a fuoco, luce, diaframma, recitazione degli attori, ecc.). Un film esiste soltanto sullo schermo. E, ora, tra il cervello che concepisce e lo schermo che riflette, c'è tutta l'organizzazione industriale e le sue necessità economiche. Sembra dunque vano prevedere l'esistenza di un "cinema puro" fin tanto che le condizioni materiali d'esistenza del cinema non saranno modificate, e fin tanto che lo spirito del pubblico non si sarà evoluto.

Tuttavia il cinema puro si annuncia già, se ne trovano frammenti in numerosi film; in effetti sembra che un frammento di film, dal momento che si mostra capace di produrre una sensazione sugli spettatori, mediante l'aiuto di mezzi puramente visuali, divenga "cinema puro". Larga definizione, senza dubbio, ma sufficiente per il nostro tempo; perchè la principale colpa del "realizzatore" attuale consiste nell'introdurre, per una specie di malizia, il più gran numero di temi puramente visivi in uno scenario preparato per contentare tutti. In tal modo, il valore letterario di un soggetto è trascurabile.

RENÉ CLAIR

(Da *La storia del cinema*, Ed. Storia di ieri e di oggi).

L'interesse ed il valore non provengono affatto da quello che si fa, cioè dal soggetto, o dai particolari del soggetto. Il talento, la riuscita nell'adempimento dei compiti prefissi, devono essere meritati ed il più grande nemico del bene è la ricerca degli effetti ed il ricorso alla facilità ed ai trucchi. Dirò a quelli che si occupano del cinematografo la stessa cosa che ho già detta a quelli che si occupano del teatro: guarite dalla malattia che corrode il nostro secolo e che è: *la caccia alle idee e la mania dell'intelligenza*; ricordatevi del vecchio proverbio francese che dice: *qui court après l'esprit attrappe la bêtise*. Cercate soprattutto la qualità della buona realizzazione e pensate sempre a come fare e non a cosa fare.

GIORGIO de CHIRICO

Servi, passanti, giocolieri, mostri e trovatori in un angolo della festa



L'ultimo film di Marcel Carné

“A SÈRA, DUE VIANDANTI”

Si rimprovera spesso a chi scrive due canini pronti a mordere e magari avvelenati; il mio commento al fenomeno della CORONA DI FERRO ha scatenato la disapprovazione dei benpensanti, come le mie variazioni sulle natiche insigni di Mademoiselle Viviane Romance. Queste linee proveranno che non si tratta di una deformazione dello spirito, ma di una volgare reazione che ci fa dire pane al pane e minchione al minchione.

LES VISITEURS DU SOIR hanno fatto scorrere inchiostri e salive varie; eppure ci troviamo, affermazione facile, dinanzi al film più importante che sia stato realizzato in Europa dal 1939. Eravamo certi che il regista di QUAI DES BRUMES e de LE JOUR SE LÈVE non avrebbe fatto opera indifferente; il vecchio lupo operatore Schufftan sarebbe mancato, sostituito da Georges Hubert, come il sobborgo di solida bruttezza o i moli nebbiosi. Ma Carné sarebbe stato presente.

LES VISITEURS DU SOIR ci danno il Carné che speravamo, più uno scenario e un dialogo di Jacques Prévert (e Pierre Laroche) e un insieme di artisti che non saranno mai superficiali: Arletty, Fernand Ledoux, Jules Berry, Maria Déa, Alain Cuny e il Gabriel

Gabriel della nostra giovinezza. Il film è costato ventidue milioni di franchi; praticamente significa sette milioni di lire, cifra non eccessiva, quando si pensa al numero di majalini allo spiedo che furono necessari per l'intelligenza del racconto. Il coraggio del produttore, André Paulvé, non si mostra tanto in questo affare di capitali, quanto nell'affidare un film in costume a uno specialista dei film naturalistici, d'ambiente, in cui lo stato d'animo domina il giustacuore e le quinte; Carné ha avuto piena libertà di realizzazione e non gli si è imposto il brodo di giuggiole e il lieto fine cari agli imbecilli dei due emisferi.

La leggenda di VISITEURS DU SOIR ci parla d'un mondo medioevale, quando le cattedrali erano bianche. (Questo è un motivo che ha urtato i signori esteti; la loro architettura non può uscir mai che da un antiquario e quindi disprezzano il castello di Carné, nuovo come un soldo di zecca). Il barone Hugues (Ledoux) celebra il fidanzamento di sua figlia Anne (Maria Déa) col cavalier Renaud (Marcel Herrand). Menestrelli e danzatori, mostri e giocolieri, allietano la festa con le loro trovate. Ma due trovatori giungono sotto le mura del

barone Hugues, Gilles (Alain Cuny) e Dominique (Arletty): sono due fedeli servitori di Satana, incantati per seminare la discordia negli amori delle creature umane.

Dominique è Arletty provvisoriamente in sembianze maschiline; ritornando donna, essa seduce Renaud e Hugues, mentre Gilles cerca di ferire il cuore di Anna. Sotto gli ulivi, Dominique riesce a mettere uno contro l'altro il barone Hugues ed il cavalier Renaud, mentre Gilles, dopo aver incendiato il giovane cuore di Anna, lo lascia cadere con qualche frase che rivela il suo gioco.

Gli incanti di cui sono capaci i due protetti di Satana si direbbero fatti per l'apparecchio cinematografico. Essi creano un orso fuori campo, immobilizzano e annutoliscono una sala in piena danza (e dei giocatori di carte restano con la carta in aria pronta ad abbattersi) e circolano nella quarta dimensione.

Intanto la tenerezza smarrita di Anna e la sua ingenua fiducia fanno rinascere sotto le ceneri del cuore di Gilles un'antica luce che il Diavolo e Dominique credevano spenta per sempre. La bottega di perdizione di anime, di cui Gilles è gerente, minaccia bancarotta. La situazione è tanto grave che

il Diavolo sente indispensabile la sua presenza diretta. E il diavolo arriva in gran pompa, tra le folgori, lo zolfo, i tuoni della tempesta. Jules Berry ha trovato infine il suo personaggio ideale; è un Diavolo stupefacente, vestito da signore magnifico, l'occhio e le mani turbinanti, sardonico, bonario, minaccioso, sorridente, velenoso. In quattro e quattr'otto tutto è sconvolto. Gilles è sorpreso nella camera di Anna e trascinato nelle mani del carnefice. Hugues e Renaud si affronteranno in un duello all'ultimo sangue. Solo Anna è invulnerabile dinanzi alle armi del Diavolo. Nessuna leggenda sarebbe possibile senza il dispetto di quel brav'uomo. Il trionfo dell'anima neppure. Solo l'amore nato accanto alla fontana nell'uliveto vive nel cuore dei due amanti. Quando essi si trovano sull'orlo di questa fontana, ci è dato di assistere a una delle scene indimenticabili del film. Il Diavolo giunge e, per turbare gli amanti, mostra loro nel fondo della vasca il duello tra Hugues e Renaud nel torneo che ha luogo nella città vicina. Questo torneo perde il ridicolo in cui lo getta abitualmente il cinema, grazie all'acqua che lo rende magico con le sue rifrazioni. Renaud cade: traversato dalla spada; qui è il punto cinematograficamente culminante: i nostri occhi vedono *per magia* il corpo nel fondo della vasca, quel corpo che è nella sabbia dell'arena lontana. *E d'un tratto il sangue esce dal disotto della corazza e si spande e si scioglie nell'acqua della fontana.* Ognuno sente il valore di questo miracolo che fonde sogno, magia e realtà in un'inestricabile poesia.

Al prezzo d'una menzogna di Anna — ma è lecito mentire al prigioniero — il Diavolo libera Gilles, ma non libera la sua memoria. Tornati entrambi vicino alla fontana dei loro amori, le parole già dette riconducono l'incanto ai primi battiti del loro cuore. Il Diavolo perde le staffe e trasforma i due amanti, abbracciati, in pietra. Eppure il

Diavolo non ha vinto: nella vallata deserta la statua è immobile: ma dal fondo dei due petti di pietra si sentono martellare due cuori (1).

Carné ha saputo trarre da questa favola, che può essere di tutti i tempi, un film nuovo, in cui i momenti di alto cinema sono numerosi. Certe scene hanno la violenza irrealista di PETER IBBETSON e come in PETER IBBETSON alcuni errori di misura e di gusto si fanno perdonare. La recente abbondanza di film « storici » ha, d'altronde, reso ogni grazia leziosa e ogni finezza frolla. In tutto il film si sente l'artigianato di Prévert, soprattutto nel dialogo della coppia diabolica, quando parla del passato comune, e nelle parole d'amore che sono identiche quando Gilles gioca e quando Gilles è preso nel suo gioco. Evidentemente questo domanda artisti di valore. In ogni caso, Carné ne ha ottenuto quel che si poteva sperare, anche dalla stessa Maria Déa. La rivelazione del film è la parte data ad Arletty, passata dal canagliesco, dal vernacolo, a un ruolo degno di Holbein (e un quadro mostra d'altronde l'intenzione del regista). Nella prospettiva degli anni, visto che AIR PER di René Clair è scomparso, si leggerà nelle storie del cinema (le nuove edizioni della Storia di Pasinetti, di Vincent, di Art cinématographique, di Seldes, di Margadonna, ecc.): « Tra il 1939 e il 1942, nell'insieme della produzione europea colpita da timidezza funzionale e da falsità acuta, si distinse un film di Marcel Carné, LES VISITEURS DU SOIR, opera cinematografica che mostrò la forza produttrice del coraggio in ogni sua forma: artistica, letteraria, mentale, unita ad altre forme di coraggio secondarie ma pratiche ».

L. D.

(fotografie in esclusività assoluta G. R. Aldo)

(1) Quando il film sarà doppiato — oh! inevitabile incubo — i tecnici dovrebbero migliorare questo suono, che non è perfetto nell'originale. Peccato che non si possa cambiare la mediocrità della statua.



Holbein o Marcel Carné?



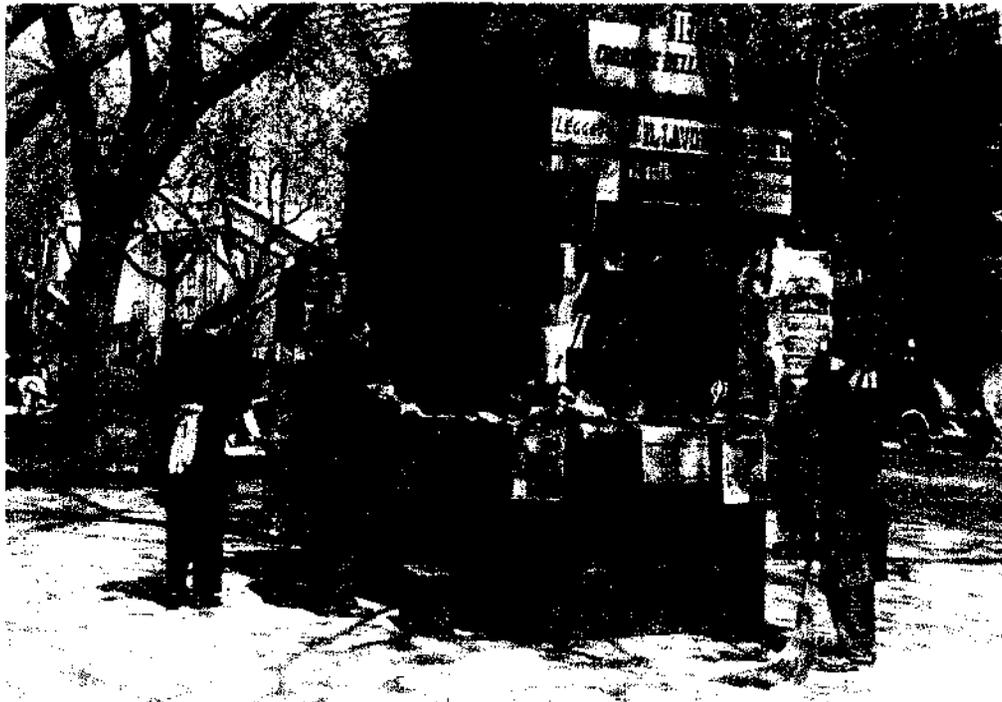
Gilles e Dominique parlano dell'amarezza del loro passato



Anna e Gilles incatenati nel canile



Una scena di 'A sera, due viandanti'

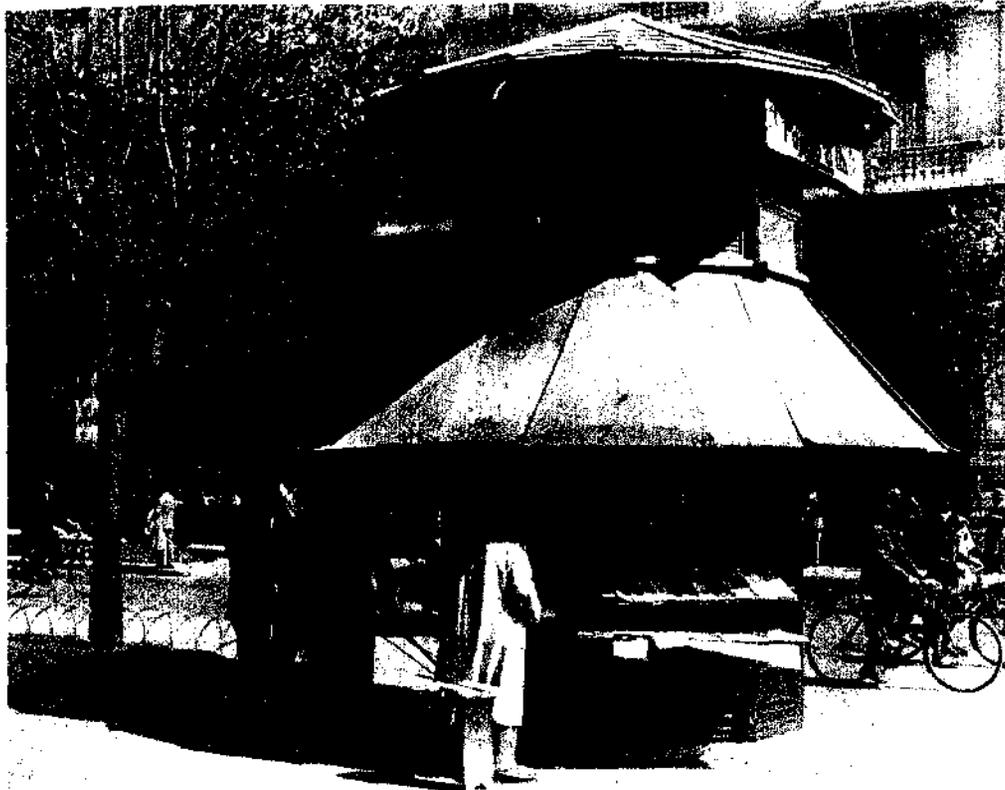


Il regista che gira piazzato nel bel mezzo di via Veneto è legato ai capricci del tempo ed al cammino del sole

LA MACCHINA IN MEZZO ALLA STRADA

NON stupisce nessuno che gli ambienti del film non siano una vera cucina od una vera officina, e che siano invece costruiti in teatro. Alle ragioni di necessità tecniche e pratiche, si affiancano quelle artistiche. Il regista va dall'architetto e gli dice: « Ecco: la camera della sorella deve comunicare col salotto; nel corridoio bisogna avere a sinistra la porta del bagno e da questa vedere in fondo la porta della cucina... » e gli butta giù una piantina con gli ambienti quadrati, a somiglianza di quelli reali; poi, prima di andarsene, quando già si potrebbe domandare: — Ma, allora, l'architetto, che fa? —, il regista raccomanda: « ...bene, vedi tu, d'agli un certo *movimento* tenendo presente quello che dicevamo sullo stile e sull'atmosfera... lavora, verrò domani ». Sulla tavola dell'architetto la piantina si allarga o si restringe, acquista dimensioni cinematografiche: le camerette quadrate diventano irregolari, in previsione di determinati effetti prospettici; nascono angoli, nicchie, archi, che, nelle alzate, riveleranno le loro qualità scenografiche, per le quali — pur così diversi dalla realtà — gli ambienti risulteranno « veri » e, soprattutto, adatti per essere visti dall'occhio della macchina da presa secondo due necessità: una artistica, relativa alla forma rettangolare del fotogramma; l'altra tecnica, relativa alle esigenze degli obiettivi. (Un esempio comune è quello delle porte che, nelle scenografie cinematografiche, sono meno alte che nella realtà, affinché nella normalità delle inquadrature sia naturalmente visibile anche l'architettura, per evidenti ragioni di composizione). Se per gli « interni » le cose funzionano in que-

sto modo, per gli « esterni » è valse l'abitudine di andare a cercare il « vero », quasi che, passando dall'interno all'esterno di una casa, le esigenze cinematografiche tecniche ed artistiche possano cambiare. Ad essere obiettivi, questo modo di vedere non è neppure suggerito da ra-



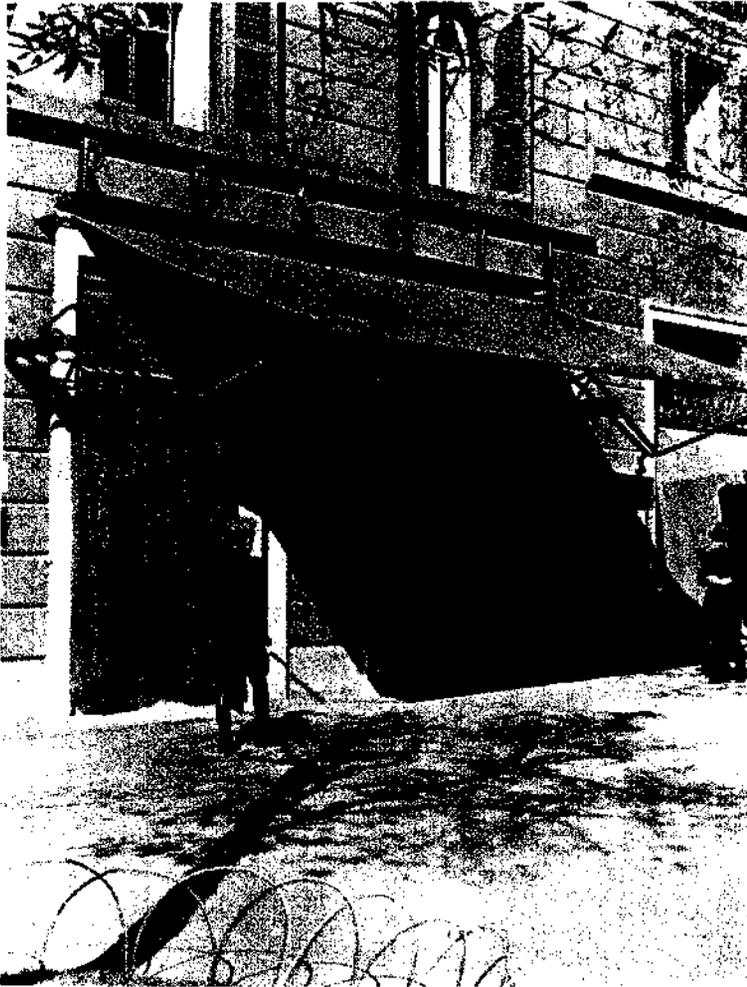
Il chioschetto dei giornali non sarà per nulla diverso da quegli altri seminati qua e là nelle città italiane

gioni di economia, perchè, anche a parte il risultato artistico che incide sempre sul valore commerciale del film, è provato che in ottanta casi su cento è più dispendioso l'esterno dal vero che non l'esterno in teatro o comunque costruito (una tacciata di casa, un portone, un pezzo di strada). Un giorno passammo vicino ad un regista fermo in mezzo alla strada davanti ad una casa malandata per il tempo, e ci venne fatto di sentire che diceva al suo aiuto: « Guarda, a Cinecittà non l'avrebbero fatta meglio ». Continuammo a camminare pensando che in quella frase c'era implicita la considerazione che la costruzione scenografica sarebbe stata la soluzione ideale, rappresentando la casa vera un ripiego. In seguito ci dissero che quell'esterno venne scartato in base ad un provino fotografico.

È da chiarire massimamente un punto: come abbiamo detto, le ragioni artistiche che fanno preferire la costruzione scenografica, sono di carattere strettamente cinematografico, è naturale che non si tacciano poi di ignoranza (dicamo ignoranza) i poveri cineasti incontentabili anche di fronte ad autentiche opere d'arte, vie e passeggiate care a persone di gusto, angoli legati a nomi d'artisti, scorci riprodotti da pittori di fama. Infine, prescindendo ora dalle esigenze del cinema, bisogna ricordare in ogni caso che l'artista che, attorniato dal solito capannello di curiosi, sta disegnando quel tal bellissimo gruppo di tre casette, non sta *copiando* (così come fedelmente riproduce la macchina da presa), ma sta interpretando attraverso i suoi occhi d'artista, la sua sensibilità, il suo gusto, il suo stile, il modello che gli serve per la sua opera d'arte.

D'altrettanto ha bisogno il cinema: di un artista; e cioè, in questo caso particolare, dello scenografo.

Questo, naturalmente, non esclude che in molti casi anche nella realtà si possano riscontrare ottime caratteristiche cinematografiche, così, come si vede in qualcuno dei nostri film. Tanti angoli



Tutti stenteremo a riconoscere in quel negozietto dall'aspetto modesto il gran caffè di moda. Tuttavia tanti angoli interessanti possono così tuire materiale prezioso da usare direttamente



Questo è il vero ingresso della Direzione Gen. per la Cinematografia. Ma l'architetto sarà in grado di darci, con una visione dell'entrata, anche l'idea di tutta via Veneto

interessanti costituiscono materiale preziosissimo di studio, fonte di ispirazione, da usare direttamente con molta intelligenza.

Alcuni film recenti ambientati in caratteristiche cittadine, spostano il significato della parola «esterni» come l'abbiamo usata fino ad ora. Così le strade, le piazze, possono prendere il posto del «paesaggio», semplicemente, nella migliore delle ipotesi; nell'altra, invece, costituiscono la base di un particolare tipo di film di esterni e imprigionano il film nella loro realtà, sì che non solo la sceneggiatura è fatta per l'ambiente scelto in precedenza (soluzione ibrida), ma in qualche caso perfino la topografia reale dei luoghi coincide con la topografia fittizia del film. Noi siamo contrari ad un siffatto cinema. In questi film il racconto procede lento (a somiglianza di quei film che in altro campo e senza la giustificazione di ragioni artistiche ci fanno vedere — ah! — gratuite gite sul golfo di Napoli) e, seppure cinematografico, di un cinema documentario anche quando dovrebbe essere cinema racconto. E così che alcuni film, ricchi peraltro di molte buone intenzioni, possono essere film sbagliati.

La piazzetta di ALBA TRAGICA, completamente (stavamo per scrivere: ...logicamente) ricostruita, costituisce il limite fra gli *esterni* (intendendo il termine nel significato datogli in questo scritto) e gli *esterni* in quanto *paesaggio*. Su questa rivista l'argomento degli *esterni* di paesaggio è stato più volte esaminato e non è il caso di ritornarci se non per aggiornare l'elenco

degli esempi con gli *esterni* di UN COLPO DI PISTOLA e di MALOMBRA. Un aspetto della questione però ci tocca direttamente, sull'argomento di moda poco tempo fa «facciamo film veramente italiani sfruttando i nostri magnifici paesaggi invidiati in tutto il mondo», noi siamo d'accordo con quelli che, anzitutto, propongono delle storie italiane, con personaggi italiani, col modo di vivere italiano. Questa, la premessa che può dar vita a dei film intelligenti, e ci assicura implicitamente un uso funzionale dei non indispensabili *esterni*.

Finora abbiamo parlato di interni ed esterni di film che non si riferiscono precisamente ad ambienti esistenti nella realtà; lo stesso è nel caso in cui il film sia invece ambientato con chiari riferimenti alla vita reale attuale, coi suoi personaggi che passano nelle strade dove passiamo noi, che vanno negli stessi negozi, che vivono in una casa che esiste realmente in via tale numero tale ed infine che lavorano alla Montecatini. L'esame dell'argomento da questo punto di vista non fa altro che rafforzare quanto abbiamo sostenuto fino ad ora. Il regista che gira piazzato nel bel mezzo di via Veneto, con un numero abbondante di agenti per arginare la folla, lavora male, con poca tranquillità, legato ai capricci del tempo ed al cammino del sole, crea un ingorgo nel traffico ed il risultato è che, sullo schermo, non ci darà affatto l'impressione di via Veneto, perché tutti stenteremo a riconoscere in quel negozietto dall'aspetto modesto il gran caffè di moda, ed il chioschetto dei giornali non sarà

per nulla diverso da quegli altri seminati qua e là nelle città italiane.

Il nostro architetto, invece, sarà così bravo da darci, nell'angolo di poche decine di metri, o in «Rosati» o l'entrata della Direzione Generale della Cinematografia, o il chioschetto dei giornali, anche l'idea di tutta via Veneto, da piazza Barberini a Porta Pinciana, riunendo insieme quei punti essenziali con quel procedimento di analisi e sintesi che costituisce appunto la base dell'interpretazione artistica.

Come conclusione a tutto quanto abbiamo detto, appare chiaro che la tesi che sosteniamo è quella della superiorità della fantasia (l'arte) sulla realtà (nel campo dell'arte), in quanto a forza, potenza espressiva.

Specifichiamo il primo termine del paragone: fantasia + realtà trasformata dall'intelligenza = immaginazione.

Per noi, allora, non è tanto la macchina da presa — quella di metallo scuro che mangia pellicola — che deve andare in mezzo alla strada; ma l'altra, la Macchina da Presa con le iniziali maiuscole, quella che sa per «cinema» in senso figurato, che deve scendere nella strada a scrutare la vita di ogni giorno: quella che è la vera fonte di ispirazione di un cinema che voglia significare qualcosa, scrutare i problemi della vita attraverso le gioie ed i tormenti visti con una visione personale particolare (tacuta, felice, intelligente; sensibile, fredda, entusiastica, ironica; allegra, malinconica; ottimistica, pessimistica; ecc.) e darne una poetica risoluzione.

VIRGILIO SABEL

PREZIOSITÀ STILISTICHE

di un film di G.W. Pabst



INQUADRAT. 1-2-3

Primo piano degli interpreti principali. L'espressione degli occhi è basilare in tutte e tre le immagini. Di particolare interesse l'inquadratura n. 3 per il gioco delle luci sul viso di Jouvét prodotto dalla candela infissa nella bottiglia. Impiego felice, per quest'ultima di materiale plastico, allo scopo di indicare il luogo nascosto, dove non arriva la corrente elettrica.



INQUADRATURE 4-5

Mademoiselle Docteur entra in contatto con la propria organizzazione. Le scene riprodotte nelle due inquadrature si svolgono contemporaneamente nello stesso luogo: mentre una facile donna diverte gli avventori, un'altra donna compie la propria missione. Da notare la massa scura obliqua prodotta in entrambe le inquadrature dai pali del soffitto: una specie di motivo ricorrente. L'arredamento incomincia a definire gli ambienti, attraverso le bandiere degli Alleati in un locale di spie nemiche.



INQUADRATURA 6

E' una delle poche inquadrature il cui « fatto » si svolge all'aperto, alla luce del sole. Coudoyan viene scoperto. Tutto è chiaro, la luce investe ogni angolo e non lascia zone buie. E' forse l'unica inquadratura in cui i visi sono tutti in chiaro: guardiamoci bene in faccia! Sarà in seguito a questa cattura che Coudoyan, allo scopo di sfuggire alla morte, si presterà al doppio gioco.

ANCHE allo spettatore più attento resta difficile, durante la proiezione di un film d'arte, rendersi conto della precisa provenienza delle sensazioni che ingenerano in lui lo stato d'animo voluto dall'artista creatore. Il susseguirsi veloce delle immagini gli impedisce di individuare l'inquadratura e principalmente il particolare che insieme hanno contribuito a dare un senso compiuto e puntuale ai sentimenti provati. Per ottenere tale scopo, è necessario vedere e rivedere il film in proiezione, onde fissarsi nella memoria ogni dettaglio funzionale: oppure, meglio ancora, è necessario poter avere tra le mani il film, onde osservarne a tutto agio le numerose inquadrature nella loro reciproca unione. Da un siffatto esame nascono infinite considerazioni che scendono nell'intimo della creazione cinematografica e ne svelano le intenzioni più remote.

Tali considerazioni sono sempre più numerose e proficue quanto più l'opera in esame è creazione di un autentico artista. Noi esamineremo con simili intendimenti alcune inquadrature del film *MADemoISELLE DOCTEUR* di Pabst, non potendo per evidente ragioni di spazio, esaminare tutto il film, ricco quanto mai di preziosità formali, dato il contenuto piuttosto elementare. Sembra infatti che in questo film Pabst, dato il soggetto privo in sé di problemi a largo respiro, si sia tormentato più del solito nella ricerca di tonalità formali, allo scopo di costruire un giusto equilibrio fra i vari elementi nel film completo, considerato come opera totalitaria. *MADemoISELLE DOCTEUR* venne girato da G. W. Pabst nel 1935, con dialoghi di Jacques Natanson e musiche di Arthur Honegger. Gli interpreti principali sono: Pierre Blanchar, Dita Parlo, Pierre Fresnay, Viviane Romance, J. L. Barrault, Louis Jouvét. Diamo qui di seguito a grandi linee la trama del film, allo scopo di rendere maggiormente intelligibili i commenti che andremo facendo alle varie inquadrature.

A Salonicco, durante la grande guerra, Mademoiselle Docteur (Dita Parlo) addetta al servizio di spionaggio tedesco, sotto il falso nome di una giornalista americana sta svolgendo la sua missione in accordo con un certo Coudoyan (Pierre Blanchar), un levantino sospettato di doppio gioco in favore degli alleati. Collabora sinceramente con Mademoiselle Docteur anche Simonis (Louis Jouvét). Mademoiselle Docteur, nei suoi rapporti di servizio, conosce l'ufficiale francese Carrère (Pierre Fresnay) dal quale si ripromette di ottenere informazioni preziose; senonché tosto se ne innamora e, riamata, viene presto a trovarsi nell'alternativa se mandare a termine la sua missione o abbandonarsi liberamente all'amore. Chi la richiama alla realtà è il torvo Coudoyan, spinto anch'egli verso di lei da sentimenti amorosi. Di questi sentimenti, oltre che Mademoiselle Docteur, si accorse anche una amichetta di Coudoyan (Viviane Romance), la quale, spinta dalla gelosia, denuncia la rivale, e poi, presa dal rimorso, si confessa con Simonis, il quale l'uccide. Simonis, a sua volta avverte Mademoiselle Docteur, che ignara sta tessendo le sue trame durante una festa al Consolato d'America e la costringe a fuggire, mentre egli ritorna al proprio nascondiglio ancora in tempo per trasmettere le ultime notizie avute dalla compagna, prima di essere preso dagli agenti che lo hanno scoperto.

Mademoiselle Docteur fugge inseguita e nella fuga precipitosa la macchina si rovescia e si incendia, lanciando fuori incolume la donna impazzita dal terrore.

Questo il soggetto. Sulla scorta di esso, noi tenteremo di luneggiare alcune inquadrature, legate, per necessità contingenti, ma unite da quel filo invisibile che è la creazione cinematografica, filo che soltanto il film completo in proiezione può far apprezzare e che noi cercheremo di fare trasparire attraverso le parole.

OSVALDO CAMPASSI



INQUADRATURE 7-8 Descrizione del nascondiglio delle spie tedesche. La funzionalità del campo medio come mezzo di descrizione è quanto mai elementare. L'azione piuttosto concitata ottiene una plastica fusione con l'asimmetria dell'ambiente. Da notare la leggera obliquità dell'inquadratura 8, motivo non solito in Pabst, ma in questo caso, essenziale per l'indicazione precisa del luogo appositamente imbastito per una precaria sistemazione.



INQUADRATURE 9-10

Su queste immagini grava l'incubo. La luce proveniente da diverse direzioni crea un'atmosfera quasi irrealistica, in tutto simile all'atmosfera morale in cui vivono le spie. Quel tormento continuo che rende l'animo in continua tensione e non gli permette più di vivere in contatto con la vita di ogni giorno. Inutile richiamo alla realtà da parte dei fiaschi, invano allineati sullo scaffale di fondo nell'inquadratura 9.



INQUADRATURA 12

Inquadratura tolta dal blocco di sequenze che idealmente proseguono nella narrazione del fatto più importante. Coudoyan, in intimo colloquio con Mademoiselle Docteur, gioca sull'alternativa dell'amore e del dovere mettendo la collega in un dubbio angoscioso. La vena espressionistica di Pabst, attraverso il baldacchino di un esile letto di ferro, crea un motivo a zig-zag al bordo superiore dell'inquadratura, immediatamente al di sopra del capo della donna. E' senza dubbio la presenza di questo motivo a dare alla scena maggiore immediatezza ed efficacia, principalmente nei riguardi dello stato d'animo della protagonista.

INQUADRATURA 13 La narrazione procede verso l'epilogo. Il tradimento dell'amichetta di Coudoyan sta per avere i suoi effetti. La donna solo in questo momento ha la percezione del male commesso. Sul viso di Coudoyan vi è una tragica smorfia. Tutto è finito. In questa scena non vi è alcun simbolismo. La realtà più piatta sostiene da sola il peso del significato.



INQUADRATURE 15-16

Simonis, tornato al nascondiglio, trasmette le ultime informazioni e poi rigido si arrende agli agenti che sfondano la porta. I meloni sparsi sul pavimento non hanno funzione decorativa, ma hanno agito e agiscono tuttora quale eccellente materiale plastico. Essi, da soli, rotolando improvvisamente sul pavimento (in una sequenza antecedente) hanno espressa la morte dell'amichetta di Coudoyan sotto il fuoco della pistola di Simonis. Una detonazione ed alcuni meloni bruscamente urtati che rotolano sul pavimento. Nell'inquadratura 15 i meloni sono ancora al loro posto di poc'anzi, come dietro le casse, fra le quali invano aveva cercato scampo, giace ancora l'amica di Coudoyan, uccisa. L'inquadratura 16 (erroneamente stampata dal rovescio) segue immediatamente, nel montaggio, l'inquadratura precedente e ad essa il regista perviene con un carrello avanti ed una leggera panoramica verticale, movimenti lentissimi di macchina, sotto il furioso grandinare dei colpi degli agenti alla porta. Effetto felicissimo di contrappunto sonoro.

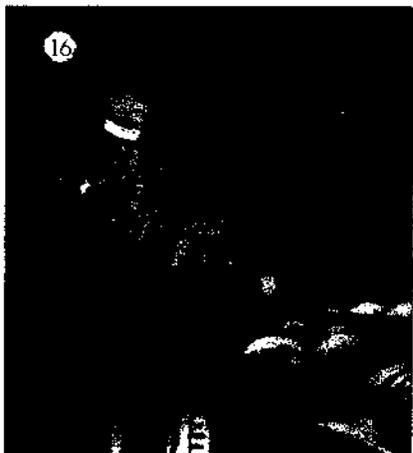


INQUADRATURE 17-18 Abbiamo riservato per ultime queste due inquadrature, poiché, nella linearità della vicenda da noi narrata, non avevano ragione di sussistere; tuttavia, per alcune particolarità, le additiamo al lettore. L'inquadratura 18 costituisce, per le tende luminose, un modesto preannuncio alla scena più importante del film: quella delle tende agitate dal vento, scena ormai discussa e ridiscussa per la precisa derivazione da «Crisi». Il significato dell'inquadratura 19: «La guerra è sull'Europa». L'ombra rigida dell'ufficiale si proietta sulla carta geografica appesa al muro.



INQUADRATURA 14

Simonis (Jouvet) avverte Mademoiselle Docteur del tradimento e riceve le ultime istruzioni. Nonostante la fragilità del momento, allo scopo di non destare sospetti, l'indifferenza più banale traspare dal volto dei personaggi. La luce nasce al centro del quadro, quasi dal corpo stesso della donna, reso alato da due risvolti di tulle del vestito. Quanta grazia e leggerezza in un corpo che forse non ha più scampo a cadere sotto il fuoco dei moschetti che già hanno crepitato per altri complici!



AUTOBIOGRAFIA DELL' AMERICA

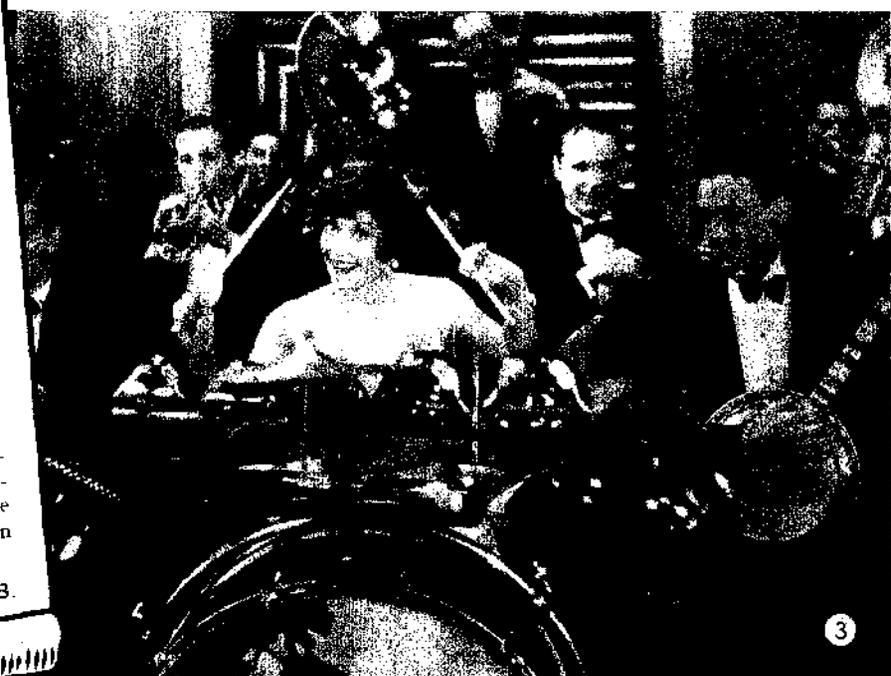
SE escludiamo certe opere artisticamente compiute, le cui fonti di ispirazione possono farsi risalire direttamente alle più sofferite forme di letteratura, il cinema americano ci ha quotidianamente offerto una minuziosa documentazione di forme di vita e di sentimenti la cui retorica è facilmente scopribile.

La tragica umanità di un Hemingway e di un Faulkner potrebbe trovare qualche appoggio nel Vidor più dichiaratamente sociale; qualche rara opera poi (LA CALUNNIA, DELITTO SENZA PASSIONE, CUPO TRAMONTO, ecc.) risente di atmosfere tipiche ai nomi minori quali Cain, Saroyan, Stenbeck, ecc.; ma al di fuori di qualche sperduto fotogramma (1) che per esempio ricorda un particolare « materiale » di Caldwell, la gran parte dei film americani è impostata su una visione troppo frivola o facilmente sentimentale della vita.

Una civiltà che oscilla tra poli illimitatamente pubblicitari (2) o Jazzistici (3) è costretta ad esasperare i più alti ideali umani (Patria-Religione-Famiglia) rappresentandoceli sotto forme che rientrano negli schemi creati dalle premesse della sua mentalità (4, 5, 6).

L'ingenuità di tutte queste rappresentazioni si puntualizza in un deterioro vacuo lirismo, della cui consistenza è lecito dubitare (7). In definitiva, la moralità di questa determinata umanità che riscopre in buona fede le esperienze delle civiltà latine, si somma in una geografia di volti (8, 9).

M. L. T. B.





GLI ANZIANI NEL 1918

GENOVA:

« Il cinematografo, dunque, potrà diventare forma di arte perché gli artisti, anziché rimanerne lontani, cerchino di studiarlo e comprenderne a fondo il suo non difficile linguaggio tecnico. Il cinematografo non è teatro, non è romanzo. Partecipa dell'uno e dell'altro in quanto è l'illustrazione animata, meglio la rappresentazione visiva dell'uno e dell'altro. Alle parole, che suscitano immagini, qui sono sostituite le immagini stesse. La parola del cinematografo è dunque pittura, scultura, composizione: questo per gli autori. Per gli attori dirò che alla voce è sostituito il gesto, il movimento, il gioco di fisognomia. Modulazione di voce: maggiore o minore espressione di riso più o meno vicino alla macchina di presa. Pause nella voce, pause nell'azione. Immobilità e lentezza, lo stesso come in un teatro? necessaria una dizione non precipitata, chiara e precisa. Sono paralleli semplici, ma che difficilmente autori ed attori riescono a stabilire. E per questo il cinematografo dovrebbe attendersi, anzi, pretendere il loro concorso ».

S. A. LUCIANI:

« Chi idea un film si trova in conciliazione ad avere a portata di mano, nella stessa maniera che un musicista i suonatori di un'orchestra, una materia viva da plasmare e da ordinare. Ma la condizione essenziale perché possa fare questo, è che sia nello stesso tempo lo esecutore del suo progetto. In altri termini: il poeta deve identificarsi col metteur en scène. Finora questo non è avvenuto mai. I poeti si limitano a scrivere dei racconti, che un altro riduce per lo schermo. Essi designano come cosa materiale l'opera del direttore di scena. E comportandosi, così, essi sono come dei pittori o degli scultori che si limitassero a dare l'idea di statue e di quadri a degli esecutori manuali, e che non operassero per non sporcarsi le mani. Essi non capiscono che il problema fondamentale del cinematografo è tutto qui. Quando i poeti, superando il disgusto che dà lo spettacolo di un teatro di posa — e certo occorre essere sorretti da una grande idealità per superarlo — sapranno realizzare la loro visione praticamente, quando la loro concezione estetica sarà così alta da superare col suo interesse trascendente l'interesse immediato destato da un'attrice più o meno bella o graziosa in sé, allora soltanto il cinema potrà essere arte in tutto il significato della parola. E sarà una nuova arte, la sola, anzi, che il nostro tempo così calennato avrà saputo trovare ».

A. G. BRAGAGLIA:

« Io penso che una grande strada per cui il cinematografo può esser condotto all'arte si cela ancora nell'artificio sceno-

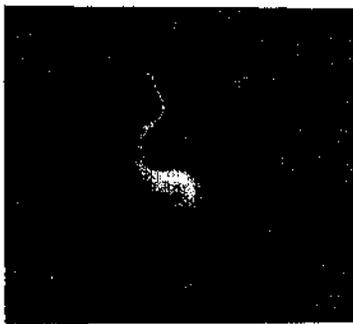
nografico. Infiniti e stupefacenti sono i mezzi che il cinematografo può possedere in questo campo delle meraviglie. La creazione di visioni impossibili e dai vici ripresi di notte e resi fantastici dalla luce artificiale, apre ad esempio orizzonti infiniti alla genialità d'un moderno allestitore scenico. Si fa spesso, per il cinematografo, la questione dell'arte. Ma alla creazione di certi effetti, miranti ad esteriorizzare delle interiorità — compito raggiungibile anche al cinematografo — occorrono i mezzi. Potrebbe una orchestra da caffè concerto, eseguire la Morte di Haase e la Danza di Anitra? Per creare l'opera d'arte — che è cosa perfetta — occorre la complessità, la totalità integra dei mezzi. Tanto che l'opera d'arte può essere vulnerata anche dal lievissimo perturbamento di un complemento accessorio meno che perfetto. Pretender al cinematografo, di toccare l'arte, con i sistemi, i criteri, le possibili intellettuali e le qualità di mezzi e cati sinora, è certo fenomeno d'ir-scienza. E noto, dunque, che cosa sia l'allestimento scenico: che cosa han creato o provocato Wagner e Reinhar Bakst e Fokine, Gordon Craig, e A. de Sarzmann, Diaghilew e Wilkinson, come da noi l'architetto Mancini e i futuristi stessi, con i tentativi di scenografia luminosa di Giacomo Balla, che ha battuto gli scenari di luce della Schauspielhaus, e con i balli plastici di Fortunato Depero, che sarà uno delle nostre più forti energie della decorazione? ».

(da In penombra).

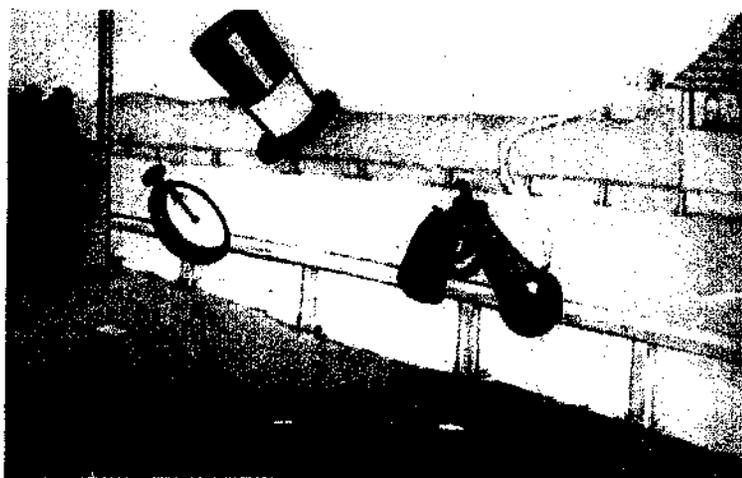
SURREALISMO MINORE

N. 1

FOTOGRAMMA tratto dal MILIONE di René Clair: rappresenta un interno della bottega di oggetti usati di papà La Tulipa. L'inquadratura fa parte di un carrello o di una panoramica, eppure i valori compositivi e figurativi vengono rigorosamente rispettati e sfruttati: risultato di un'accortissima e ben studiata disposizione del materiale plastico di primo piano e scenografico di sfondo nei confronti della azione e della soluzione tecnica di ripresa. Lo scheletro di uno strano animale con una cappellina sul cranio, un'oca bianca impagliata, e su-



Fotogramma N. 1



Fotogramma N. 2

un altro piano le linee scure di una arpa; linee verticali delle gambe dello scheletro e curve sinuose delle braccia dei colli degli animali si equilibrano e si compongono con la curva superiore e con la verticalità del sostegno anteriore dell'arpa, la cui cassa nera, unica diagonale, regge il cranio pesante ed incappellato dello scheletro di vecchissimo ed antidiluviano sapore. Un'altra osservazione: per dare questa fuggevole sensazione, magari un po' ironica e furba, all'interno della bottega, per disporre questa vera e propria « natura morta » anche se vista in movimento di macchina, non sono stati affatto usati o rapporti comuni al surrealismo pittorico, il che dimostra l'originalità e la novità, rispetto al mezzo ed al risultato, del surrealismo creato cinematograficamente da René Clair. (Dopo ENTR'ACTE quante altre volte abbiamo rivisto, ad esempio, il carro funebre in film di ispirazione e finalità fantastiche ed irreali; anche il fanto di Alessandro si è lasciato attrarre in TUTTO IL MONDO RIDE). Per ultimo: riconferma della bontà e della piena corrispondenza della tecnica scenografica di Meerson. Materiale di primo piano scelto sempre con molta parsimonia, anzi con assoluta povertà (si pensi che in questo caso siamo nella bottega di un rigattiere; altri ne avrebbero subito fatto un ambiente irrespirabile, stracarico, disordinatissimo) e soprattutto materiale ricercatissimo per ottenerne una tale caratterizzazione, una tale forza espressiva potenziale, da farlo valere come unico perno di tutta la scenografia o ricreazione d'ambiente cinematografico. Sfondo sempre in sottordine; non sono necessarie false pareti di legno o di stucco, basta una tela dipinta; in questo caso porta raffigurati una sedia, la solita carrozzeria da bambini, ed alcune macchie indistinte.

N. 2

Fotogramma tratto da un vecchio cortometraggio in bianco e nero di

Walt Disney della serie di Topolino.

Anche qui siamo di fronte ad un primitivo surrealista, quantunque pochissimo esplicito sotto tale aspetto. Del resto, i disegni animati hanno sempre condotto a passo misurato ad un surrealismo non mediato; da Kohl a Fischinger; solo che Disney si è sempre più avvicinato ad una fantasia meno aspra e metafisica per scendere in un genere fiabesco letterario che pesa come una tara ereditaria su tutta l'attuale produzione di disegni animati: genere cinematografico che, analogamente al documentario, è originariamente legato al « racconto », inteso in senso puramente narrativo.

Alcuni accenni alcuni ricordi prettamente surrealisti si possono ancora cogliere anche nei recenti lunghi metraggi; ci ricordiamo ad esempio dello scheletro assetato di BIANCA NEVE come una stella derivazione diretta dalla stessa ispirazione, dallo stesso intimo gusto che avevano portato Disney a creare fra le sue prime produzioni una « danza degli scheletri ». Lo spunto raffigurato nel fotogramma che qui riportiamo è invece anteriore e risale al vero periodo aureo di Walt Disney, al periodo di ricerca e di scoperta personale nel nuovo mezzo, prima di susseguentemente scendere nello sfruttamento incalzante, nel colore e nel letterario, al periodo della serie in bianco e nero: siamo su un campo di corse dove Topolino trionferà come fantino, il giudice di partenza ha dato fragorosamente il via col colpo di pistola, e dileguato il fumo dello scoppio, non restano che fermi, librati nell'aria, il cilindro, il cronometro ed il pistone fumante; a terra gli stivaloni ed il giudice, sparito. La trovata è ottima e sarà poi sfruttata in tutte le salso. E ci si sa anche il gusto e l'influenza lontana e « western » degli scoppi di intere cassette di dinamite, con fumi e lanci invertisimili, nelle comiche di Senner e nei film d'avventura di Scoppa fragorosissimi benché « multi » e violentemente catastrofici, sembrano fondamentalmente inoffensivi.

B. BANDINI

CAPITOLO SUL REGISTA

(Continuazione del N. 163)

14° PUNTATA

SE i fratelli Lumière furono i primi registi cinematografici, non si può dire che essi avessero una precisa idea del significato che oggi l'espressione « realizzare un film » è venuta ad assumere. Intendevano essi, peraltro, nella scenetta comica dell'ARROSEUR ARROSÉ, più ambiziosa, circa il suo contenuto, dell'ARRIVÉ DU TRAIN o della SORTIE DES OUVRIERS, contribuire in qualche modo ad una forma di spettacolo, che il nuovo ritrovato avrebbe più tardi decisamente raggiunto.

Registi sono in certo senso coloro i quali, in America al seguito di Th. A. Edison e in Germania, dopo i primi film dei fratelli Skladanowsky, componevano film ad uso spettacolare, consistenti nella riproduzione di una scena della vita di ogni giorno, o di una particolare esibizione di una ballerina.

Cinema documentario, dunque, era codesto ovvero attualità. Il regista, non ancora chiamato tale, è nello stesso tempo operatore. Alle varie scenette saranno premessi dei titoli; illustrazione fotografica in movimento, dunque, di una azione descritta nella unica didascalia.

Georges Méliès è il tipico esponente della regia magica, basata sui trucchi e sulla illusione ottica. I suoi film non sono altro, in fondo, che la estrinsecazione più completa di uno spettacolo di illusionismo. È il teatro di prestigio, che assume un mezzo tecnico più completo per esprimersi. Accanto al film magico, quello realistico. Il documentario viene « ricostruito ». Si ricostruisce la PASSIONE DI OBERAMMERGAU, si ricostruisce un episodio di guerra, si passa dunque al film narrativo. L'avventura seduce i registi dell'epoca; i fatti polizieschi, lasciando continuamente in sospeso l'animo dello spettatore, sono oggetto di trattazione cinematografica. Ma il precedente di realizzazione dei film è sempre quello: ad un titolo segue un'azione che lo interpreta figurativamente, quasi sempre in campo lungo; all'azione fa seguito una didascalia che il seguito dell'azione descrive, cosicché la trama è narrata dalle didascalie e procede soltanto con l'ausilio di queste.

La regia dei film resta anonima, nella maggior parte dei casi. Si cita l'autore, si cita il nome del romanzo che in breve le immagini commentano. Ma un po' alla volta, qualche nome appare: Georges Méliès, Ferdinand Zecca, Louis Gasnier, promotore di film poliziesco-avventurosi, Edwin S. Porter, il quale con THE GREAT TRAIN ROBBERY (1903) ha dato il via a quella serie di film definiti « western » che tanta parte hanno avuto nella cinematografia americana.

Negli avventurosi film americani già s'avverte il tentativo di narrare soltanto con le immagini: una storia senza parole, insomma, tutta azioni e fatti: corse di cow-boys a cavallo, assalti di banditi a fattorie, e via dicendo. Il cinema in America lo fanno i letterati; prima che gli attori di teatro, lavorano già acrobati o gli attori di varietà.

In Europa, invece, e soprattutto in Francia e in Italia, una storia di secoli incide tortemente anche sulla produzione cinematografica. Per cui ai primi anni del secolo, non tanto una qualsiasi avventura di banditi, bensì il sacco di Roma solleciterà Fileno Alberini a comporre un film, dove i fatti storici debbono esser visti nella loro giusta luce, dove i costumi hanno da essere appropriati, e dove, infine, tutto deve essere spiegato dalle didascalie che si alternano a ciascuna immagine, e gli attori debbono gestire con quella gravità che si conviene a chi ha da sostenere la parte di cospicui personaggi.

Georges Méliès, al contrario, fantasticava col suo VOYAGE DANS LA LUNE (1902) e ai trucchi di ripresa aggiungeva quelli scenografici. Colorava a mano, fotogramma per fotogramma, le copie delle sue pellicole. Regista, scenografo, operatore, nonché attore dei suoi film, Méliès li realizzava in uno stabilimento che consisteva in un capannone di vetro.

Come lui, gli altri: gli stabilimenti erano appunto costituiti da capannoni in vetro, affinché si potesse usare della luce naturale. Qui, valendosi di uno scenario descritto più o meno minuziosamente, il regista compone gli interni dei film, guida gli attori, cui non è necessario dire quelle battute, poiché i film sono muti. La macchina da presa resta a debita distanza dagli oggetti e dagli attori, come se questi e quelli dovessero essere visti in un palcoscenico. Il cinema è « teatro muto ».

La regia non ha ancora raggiunto la pienezza dei mezzi tecnici, né vi sono registi cui i problemi riconosciuti più tardi essenziali, (inquadratura, movimento di macchina, distanza di presa, valore del primo piano, montaggio, e più tardi meccanica e arte del suono) prestino attenzione; poiché il cinema appare un ibrido, un modo per rappresentare figurativamente certe storie note (quanti titoli di romanzi popolari non troviamo fra i film di quegli anni?); non un nuovo modo espressivo dell'arte. Insomma, le parole di Ricciotto Canudo (1911) sorprendono e non sono intese. Ma un po' alla volta fanno breccia. E la sensibilità del cinema si fa strada. Nei primi tempi, infatti, il solo pensiero era quello di raggiungere e domare i ritrovati tecnici, almeno nella loro essenzialità. Resta così subordinato ad

essi, in tale epoca, ogni fattore d'ordine artistico. Soltanto capovolgendo questi termini (prima l'arte poi in rigorosa sudditanza la tecnica) si sarebbe potuto parlare di personalità artistico-creative nel cinema. In realtà, la evoluzione della regia va di pari passo con l'evoluzione dei mezzi tecnici e di quelli espressivi.

Bisogna tuttavia distinguere il caso in cui il regista segue i mezzi creati al di fuori del suo intervento — ed egli ne usufruisce poi nel modo migliore — dal caso in cui è il regista in persona ad anticiparli, almeno intenzionalmente.

Ecco perché appare molto significativo l'esempio di D. W. Griffith, il quale conchiude un primo periodo di regia cinematografica affermando con INTOLERANCE (1916) e meglio ancora con BROKEN BLOSSOMS (1919) le possibilità tecniche del cinematografo in funzione artistica. Griffith ha tratto gli spunti per lo stesso INTOLERANCE dai film italiani del tempo, CABIRIA di Piero Fosco, precedente di due anni, gli ha suggerito alcune scene; ma nel loro aspetto figurativo esteriore, non nella loro essenza, per quelle soluzioni intrinseche, non decorative, specificamente cinematografiche. Già si portava, in quel tempo, la macchina da presa più vicina agli oggetti e ai personaggi. Basta ricordare le prime « comiche » di Charlie Chaplin, certi anonimi « western », la stessa HISTOIRE D'UN PIERRE di Baldassarre Negroni. Ma il famoso « particolare » della mano di Piccina che stringe la calzetta del bambino portatole via, in INTOLERANCE, riesce, appunto, di significato sorprendente: e quel suo volto, mostrato a pochi centimetri di distanza, grande da coprire tutto lo schermo? Ecco perché Griffith è stato definito come l'inventore del primo piano. E, inventato il primo piano, venivano inventati implicitamente tutti i valori espressivi del cinematografo.

Nel frattempo, la tecnica continuava il suo cammino. Un po' alla volta, alla luce del sole; per gli interni, veniva sostituendosi quella artificiale. E agli effetti di inquadratura e di distanza di presa, s'aggiungevano quelli luministici.

Ad un rigoroso linguaggio, trascurando la letterarietà delle didascalie, badando ad esprimersi con le sole immagini, si rifanno Mauritz Stiller e Victor Sjöström. Un raro impegno in questo senso, si avverte nel film di Sjöström i PROSCritti; quasi privo di didascalie, ricco di particolari espressivi. Siamo nel 1917. E come allora la cinematografia scandinava avesse fama, è cosa nota.

Ernst Lubitsch si rivela in Germania nel 1919 con MADAME DOBARRY: è il costume, il film spettacolare che aderisce in parte a schemi teatrali; allo stesso modo che vi aderisce CALIGARI di Robert Wiene, quantunque in altra forma: allo spettacolo stazioso di Lubitsch si contrappone la messinscena espressionista di Wiene.

All'opposto del cinema-palcoscenico, sta il film quasi di sole immagini di Louis Delluc. Tre film egli ha realizzati, di questi e di un altro ha scritto lo scenario, in cui senza dare indicazioni tecniche, mostra peraltro un modo che è essenzialmente cinematografico, di narrare. Alla posizione enunciata con le sue opere da Delluc in Francia, fa discosto in Germania il film Kammerspiel di Lupu Pick: la ristrettezza degli ambienti conduce necessariamente ad avvicinare la macchina da presa ai personaggi, a indagarne le espressioni. E il racconto è spesso fatto di sguardi.



'Tartufo' di Murnau



Ferrara 11-2-43-XXI.

Carissimo Arturo,
questo disegno non ti meraviglia né ti offenda.
Noi siamo tre bambine romane che abitano a Ferrara.
Tu ci piaci tanto, perché sembri un uccellino senza penne

Arturo, l'uccellino senza penne

ARTURO, tu nascondi qualcosa: l'idea mi balenò improvvisa osservando Bragaglia mentre provava una scena del film non sono superstizioso, MA... Che avesse un segreto, sicuro, era chiaro. Come spiegare, altrimenti, il suo strano modo di fare? Perché, in pieno esercizio cinematografico delle funzioni di ufficiale giudiziario, con un tubino nero calciato in testa e, stretto nel pugno, un atto di pignoramento, cercava invano di trovare il piglio arcigno adatto al momento? Perché i suoi occhietti ridevano irresistibilmente dietro lo scintillio delle lenti? Approfittai d'una pausa e lo bloccai, mentre, rapito in estasi, passeggiava in quel salone senza soffitto, piccolo esile quasi sperduto in tanta luce, solo con la sua incantata felicità.

« Lealtà, Arturo — gli sibilai — tu oggi nascondi qualcosa a tutti, perfino al regista tuo fratello: fuori il segreto ».

Mi guardò trasognato, timido e gentile.

« Sì — mormorò — è vero: un gran giorno, questo, per me. Anch'io, capisci, ho ricevuto una lettera, come i grandi divi. E che lettera, guarda! ».

Mi tese una busta, che presi annoiato. Sì, perché, come segreto, avevo sperato di meglio. Ma, spiegata la lettera, dovetti ricredermi. Era così grazioso, quel messaggio illustrato, tanto fresco e lieto, così tagliato su misura per il destinatario, che non potei fare a meno di carpirne qualche brano e di riprodurre il pittoresco quadretto d'apertura, per farne dono ai lettori. Guardate quelle tre fanciulline che blandiscono la vanità di Arturo, guardatele: una gli offre il suo piccolo e puro cuore, l'altra addirittura si decapita per lui, mentre la terza, eterea e volante, lo incorona principe dei suoi sogni infantili. Un disegno pieno di simbolismo e di tenerezza.

« Carissimo Arturo, questo disegno non ti meraviglia né ti offenda. Noi siamo tre bambine romane che abitano a Ferrara. Tu ci piaci tanto perché sembri un uccellino senza penne ».

Ditemi, si poteva dipingere l'ottimo Bragaglia meglio di come han fatto, in poche parole, quelle bimbe? « Andiamo a vedere ogni film dove sei tu, anche quando la pellicola è scarsa ».

Capito, che atteggiamento critico assumono le bambine Novecento? Quanto alla sconfinata ammirazione per Arturo, offriamo questa preziosa testimonianza ai produttori.

« Caro Arturo, come ci piacerebbe una tua fotografia con dedica! Ma una per una, mi raccomando! Ti preghiamo tanto di mandarcela, Arturo! Pietà di noi! Carissimo « foto Bragaglia », se non ce la mandi, le nostre lacrime formeranno un fiumicello gorgogliante, nel quale affogheresti ».

Povero Arturo, poteva rischiare di annegare miseramente in un torrentello lacrimale? No, di certo. Così, ha risposto alle bimbe che di fotografie pronte non ne aveva, ma che le avrebbe preparate e spedite subito. La replica delle piccole ammiratrici non si è fatta aspettare.

« Carissimo Arturino », Attendiamo con impazienza le fotografie, ma non vorremmo che tu ci credessi quella odiosa specie delle cosiddette « cacciatrici di autografi »; perché se fossimo tali, andremmo sempre in giro con una maschera violetta e con un cartello con scritto « Chi mi tocca diventa scemo come me »... Delle fotografie con dedica del nostro cuginetto ne metteremo una vicino al letto, e una ce la porteremo a scuola... Un bacio in fronte ».

E ora, ditemi voi, non aveva ragione Arturo « l'uccellino senza penne », d'essere rapito in estasi, quel giorno?

IL VIANDANTE

È intorno al '20 che si fa avanti il nome di F. W. Murnau, varia la sua attività. Versatile in certo senso può essere definito colui che da NOSFERATU di atmosfera allucinante, passa al rigoroso DER LEITZE MANS (1925). Il realismo incisivo e rigoroso di questo film ha in parte un precedente in DIE STRASSE di Carl Grune, di due anni prima. Ma se la personalità di Grune si esaurisce in fondo in quest'opera, Murnau avrà per molti anni ancora, qualcosa da dire.

Negli Stati Uniti d'America fa molto effetto Rex Ingram. In sostanza THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (1920) non è un film che segna una tappa nella evoluzione della regia cinematografica, come conquista di valori espressivi, piuttosto esso rappresenta una conferma della importanza del regista, ovvero, come si diceva in quel tempo, del direttore del film. Ne ammette, anzi ne definisce, la piena autorità.

Charlie Chaplin deve la sua fama più al suo personaggio di Charlot (V. THE KID, 1920; THE PILGRIM, 1922) che non alla attività di regista. Una volta sola è soltanto regista; e ne esce A WOMAN OF PARIS, un film ricco di quegli elementi che si sogliono definire come materiale plastico.

Quando Charlie Chaplin pubblica THE GOLD RUSH, John Ford ha realizzato THE IRON HORSE da un anno, e King Vidor si rivela con THE BIG PARADE. È il 1925, l'anno di VARIÉTÉ di E. A. Dupont; è l'epoca di METROPOLIS di Fritz Lang. Due tendenze in certo senso opposte: qui la macchina spietata, che non esclude la ricerca di effetti più intimi del cinema, là un racconto basato sui particolari, in cui i movimenti di macchina acquistano una funzione emotiva, dove la frequente soggettivazione della macchina da presa permette allo spettatore di porsi nello stato d'animo del personaggio. La regia del film silenzioso è giunta alla piena maturità. F. W. Murnau, E. A. Dupont, e infine G. W. Pabst (DIE BREUDLOSE GASSE, 1925) confermano tale maturità e si rivelano essi stessi come rappresentanti di quella tendenza di cinema realistico rigoroso ed essenziale.

Per altra via, altri cercava di raggiungere un cinematografo essenziale. Il cinema, per i registi e i teorici di avanguardia, deve liberarsi di ogni aderenza con altre espressioni d'arte; deve essere soltanto cinema. In sostanza, questo presupposto tanto rigoroso, non ammette se non divagazioni decorative, divertimenti basati su trucchi, ecc. Ma accanto alle opere dell'astrattismo, dell'assolutismo, ecc. è ENTR'ACTE (1924) di René Clair, dove, sia pure attraverso la tendenza surrealista, si rivela la personalità di chi ha diretto il film, non limitata a prodotti di siffatta natura. Cioè l'artista supera il programma, si vale di quegli espedienti come un mezzo, non come un fine.

Ma a due altre personalità occorre far cenno: a Sergei M. Eisenstein, a Vsevolod L. Pudovkin, che si rivelano appunto, in questo periodo, rispettivamente con L'INCROCIATORE POTEMKIN (1925) e con LA MADRE (1926). Laddove Pudovkin ha costruito il film basandosi su uno scenario in cui il montaggio era a priori considerato onde raggiungere effetti emotivi. Eisenstein ha adottato piuttosto un metodo di regia immediata, lasciando al montaggio a posteriori il compito di creare quegli effetti il cui significato soltanto era dalla trama previsto. Il soggetto consiste in un fatto di cronaca; il film è in certo senso un documentario ricostruito.

1927. Una data nella storia della tecnica cinematografica. Ma Allan Crosland, cui è affidata la regia del primo film sonoro (DON JUAN) e del primo film parlato (THE JAZZ SINGER) si è semplicemente limitato all'applicazione meccanica della nuova scoperta, senza trarne profitto in senso artistico del sonoro o addirittura del parlato.

Ora accade questo: il cinema silenzioso, raggiunta intorno al 1925 la sua potenza espressiva, continua a produrre opere di significato. I registi più provveduti, coloro il cui nome passava alla storia del muto, si manifestano cauti di fronte al sonoro e ancora di più di fronte al parlato. Non mancano oppositori: Charlie Chaplin, che nel 1925 aveva dato THE GOLD RUSH, realizza ancora nel 1928 un film muto: THE CIRCUS. Dello stesso anno è THE CROWD di King Vidor. René Clair con LES DEUX TIMIDES sfrutta appieno, tutte le risorse del cinema silenzioso, basandosi in gran parte su trucchi primitivi. Eric Von Stroheim è intento al suo lungo THE WEDDING MARCH HONEYMOON, Friedrich W. Murnau che ha realizzato in Germania FAUST e LE TARTUFFE, chiamato con altri in America, si dedica ancora alla realizzazione di film muti (SUNRISE) o posteriormente sonorizzati come CITY GIRL. E siamo già in un'epoca (1930) in cui la tecnica del sonoro è andata dappertutto affermandosi. Lo stesso FAHÙ di Murnau, apparso nel 1931, quantunque provvisto di accompagnamento musicale inciso sulla pellicola, è sostanzialmente un film silenzioso.

Non mancano peraltro film, di necessità muti, poiché nei luoghi dove vengono realizzati ancora non esiste una attrezzatura sonora, cui potrebbe forse giovare l'applicazione di musica, voci e rumori. Si pensi, per esempio, a LA PASSION DE JEANNE D'ARC, di Carl Th. Dreyer. Frequenti si incontrano nel corso del film, le didascalie con le parole pronunciate dai diversi personaggi. D'altra parte, la suggestione del film è offerta proprio dall'uso tanto incisivo, di mezzi specifici del cinema silenzioso; quali, fra tutti il più importante, il primo piano. E le stesse didascalie, non costituiscono forse una caratteristica cadenza visiva?

D'altronde, il sonoro così come allora era applicato ai film secondo la mentalità degli industriali del cinema, offerto soltanto allo stato bruto di mezzo meccanico, poteva, sì, sollecitare la fantasia di registi volti a creazioni d'arte, ma questi avrebbero trovato ostacoli per la realizzazione dei loro progetti.

F. P. & G. P.

(Continua)

ALCUNE CIFRE

LA statistica degli incassi a tutto febbraio an-
nuncia che dal 1939 quindici film italiani hanno
superato, alcuni di molto, la quota di dieci mi-
lioni di incasso lordo di noleggio. I film sono i
seguenti: ADDIO KIRA!, L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR,
BENGASI, LA CENA DELLE BEFFE, LA CORONA DI
FERRO, LE DUE ORFANELLE, GIARABUB, ORE 9 LE-
ZIONE DI CHIMICA, NOI VIVI, PICCOLO MONDO AN-
TICO, I PROMESSI SPOSI, SANCTA MARIA, SCAMPOLO,
TOSCA, VOGLIO VIVERE COSÌ.

Li sono stati diretti dai seguenti registi: Italo Cal-
vino, Alessandro Blasetti (GIARABUB, NOI VIVI, ADDIO

KIRA!); Italo Calvino, Alessandro Blasetti (LA CORONA DI
FERRO e LA CENA DELLE BEFFE); (due) Augusto Gi-
nina (L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR e BENGASI); pure
due Mario Mattoli (ORE 9 LEZIONE DI CHIMICA e
VOGLIO VIVERE COSÌ); uno ciascuno i seguenti ri-
gisti: Mario Soldati: PICCOLO MONDO ANTICO;
Eduard Neufeld: SANCTA MARIA; Nuzzo Malasor-
ma: SCAMPOLO, Mario Camerini: I PROMESSI
SPOSI; Carmine Gallone: LE DUE ORFANELLE;
Carl Koch: TOSCA.

Gli interpreti di primo piano di questi film sono
stati: I PROMESSI SPOSI (incasso maggiore sinora:
17.704.780 37 lire): Gino Cervi, Dina Sas-
soli, Carlo Ninchi, Ruggero Ruggieri, Luis Hurl-
ado, L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR: Fosco Giachetti,
Mireille Balin, Maria Denis, Andrea Checchi,
LA CORONA DI FERRO: Gino Cervi, Luisa Ferida,
Massimo Girotti, Osvaldo Valenti, Elisa Cegani,
NOI VIVI: Alida Valli, Fosco Giachetti, Rossano
Brazzi, BENGASI: Amedeo Nazzari, Mara De
Tasnady, Fosco Giachetti, Vera Ghi, SCAMPOLO:
Amedeo Nazzari, Lilla Siloi, Carlo Romano, LA
CENA DELLE BEFFE: Amedeo Nazzari, Clara Cal-
amai, Osvaldo Valenti, ADDIO KIRA!: Alida Valli,
Fosco Giachetti, Rossano Brazzi, LE DUE ORFA-
NELLE: Alida Valli, Maria Denis, Roberto Villa,
Osvaldo Valenti, TOSCA: Rossano Brazzi, Inche-

rio Argentina, Michel Simon, PICCOLO MONDO AN-
TICO: Alida Valli, Massimo Serato, Maria Pa-
scali, GIARABUB: Carlo Ninchi, Mario Ferrari,
Doris Duranti, SANCTA MARIA: Amedeo Nazzari,
Conchita Montes, Armando Falconi, VOGLIO VI-
VERE COSÌ: Ferruccio Tagliavini, Silvana Jacchi-
no, Carlo Campantini, ORE 9 LEZIONE DI CHIMICA
(incasso 10.541.187,90): Alida Valli, Andrea
Checchi, Irasema Dillian.

Ai critici, agli ammiratori, agli studiosi lasciamo
trarre le considerazioni su quanto esposto, te-
nendo conto della data di uscita di ogni film, a
fini di stabilire i « folgoranti » successi e le lente
uscite.

Riepilogando: quindici film sono al di sopra dei
dieci milioni; trentadue tra i sette e i dieci; qua-
rantanove tra i cinque e i sette milioni.

Ai produttori va circa un 25%, al quale vanno
aggiunti i rimborsi da parte dello Stato della
tassa erariale; al noleggiatore circa un 25%, al-
l' esercente il resto.

Grosso modo, questa è la suddivisione degli in-
cassi, il cinema in Italia è l'industria più costosa,
quindi chi si arricchisce son quelli che non ri-
schiano (attori, registi, tecnici) e i soliti specu-
latori.

GALES



'LA CASSAFORTE'

ROLDANO LUPI è l'attore di moda, il divo più conteso del momento. Attore fino a poco
tempo fa di terzo piano in compagnia teatrale, piccola partecina in SISSIGNORA, piccola par-
tecina in GIACOMO L'IDEALISTA, poi il salto di GELOSIA. Il successo è clamoroso: le spettatrici
sono turbate dal suo torbido sguardo; finalmente un « uomo », gridano i critici. Così che, da qualche centinaio di lire al mese, Roldano Lupi
passa alle 100.000 lire per 45 giorni di lavorazione. Quanta carriera in queste cifre! Nella fotografia lo vediamo osservare con attenzione,
dici quasi stupore, una strana macchina che sembra essere una « Debie » da ripresa, ma non lo è, è invece la « cassaforte del cinema
italiano », alla quale attinge ormai mezza Italia a piene mani, e nella maggior parte dei casi si tratta di vero furto. Così che può sembrare
senz'altro onesta la cifra di Roldano Lupi, quando si pensi al milione e mezzo di Fabrizi, al mezzo milione di De Sica regista, alle 400.000
lire di Mattoli e alle 80.000 lire di De Stefani sceneggiatore a getto continuo.

SCHERMI SONORI

TRUCIOLI NEL CESTINO

NON bastano un titolo scientificamente musicale (FUGA A DUE VOCI), un celebre baritono come protagonista (Gino Bechi), ed un successo di cartellone incontrastato, a soddisfare la dignità di un film che molta parte pretende chiedere alla musica. Occorre anche della buona musica: altrimenti, persino la logica di un racconto — racconto quanto volete divertente o brillante o suggestivo — può venire gratuitamente invertita. Appunto in FUGA A DUE VOCI tutto predisponneva ad un incontro fortunato tra cinema ed autentica musica: ma l'incontro è mancato. E mancato perchè i pretesti musicali del film, più volte genuini e più volte delicati, non sono stati soddisfatti da musica altrettanto genuina e delicata. Il film aveva, pur nei suoi limiti, un garbo che poteva toccare lo stile, aveva un ritmo che era carattere: ma stile e carattere non erano invece nella musica. L'incontro allora è mancato. Di chi la colpa? Del musicista? Certamente no: perchè egli ha dato nulla più e nulla meno di quanto la sua vena gli abbia mai consentito di dare. Del regista? non lo crediamo: perchè egli ha risolto nel miglior modo cinematografico le offerte e le proposte musicali. Di chi la colpa, allora? Del pregiudizio e solo del pregiudizio: in qualsiasi cervello insediato, autorevole certo, se ha finito per prevalere. Del pregiudizio che non si rimuove dalla sua vacua pretesione, dalle sue fallaci credenze, dalla sua sciocca prudenza. Due dita di coraggio avrebbero servito questa volta un gentile spiraglio d'arte: ma due dita di coraggio significavano forse un onere troppo rischioso. L'onere di credere alla dignità della musica come a cosa più giusta, più vera, più semplice e reale, della banale commercialità della canzonetta: l'onere di credere alla indipendenza della musica, della sua inimitabile facoltà evocatrice, quanto più libera dai legami preconcepi, dai compromessi prudenziali, dai comodi convenzionalismi. Francamente: solo in partenza la voce di Bechi avrebbe dovuto meritare di più, ed il film stesso, poi, questo di più lo reclamava. E molti musicisti italiani — perchè son molti i musicisti che hanno ormai dimostrato di saper servire egregiamente il cinematografo — avrebbero con aperto animo intonato il giusto canto che la vicenda richiedeva. Un canto semplice, schietto, italiano:

con due dita di squisita armonia, due dita di colorita orchestrazione, due dita di originale fantasia, quel tanto insomma che pone ogni intendimento d'arte sul piano della dignità e dell'affetto. Ne avrebbe sofferto la cassetta? Certamente no, per i vantaggi stessi della voce di Bechi.

Il mio vecchio e caro amico Gianandrea Gavazzeni — compagno di tante giovanili scorribande musicali — scrive nella Ruota (gennaio 1943) un breve saggio che intitola « Un connubio impossibile »: gli ribatte, anzi in parte gli si affianca, sull'ultimo numero della Rassegna musicale, Fedele D'Amico in un diffuso articolo che intitola « Musica e cinematografo - un connubio difficile ». Dall'« impossibile » al « difficile », dunque: sullo stesso motivo. Se maggio non

fosse così invitante alle molli, beate pigrizie, e se la mia penna, agguerrita professionalmente nel pentagramma ma del tutto spontanea per le cortesi dispute critiche, me lo consentisse un poco, risponderò ai due acuti saggisti con la voce tonante di Gione. Per difendere, se non altro, anche a nome di altri, la inequivoca posizione di musicista che per il cinematografo ha molto a optato col senno (sarà illusione?) e con la mano. Ma maggio, l'ho detto, mi impigrisce e la mia penna è inesperta, specie davanti ai problemi pregiudicati dal cuore. Perchè il cinematografo per me, come per altri, è stato ed è un fatto puro e semplice di cuore. Dove è cuore è sentimento d'amore: ogni fatto creativo è prodotto d'amore. La disputa allora sarebbe inutilmente ed ingiustamente impari. Desisto dunque da qualsiasi pretesa polemica e depongo in fretta la spuntatissima penna (si è consumata sul pentagramma). Ma ai vecchi amici, e provati, un piacere posso permettermi di chiederlo? Facciamo prima la storia, e poi faremo la critica. Dateci almeno tempo e respiro.

RENZO ROSSELLINI



Guglielmo Barnabò, Carlo Campanini, Gino Bechi e Irasema Dilian in «Fuga a due voci». In questo film tutto predisponneva ad un incontro fortunato tra il cinema e l'autentica musica: ma l'incontro è mancato (foto Vaselli)

OCCASIONI

I «Malavoglia» sullo schermo

Il migliore Verga — il Verga, per intenderci, dei *Malavoglia*, del *Mastro don Gesualdo* e delle novelle — procede nel suo racconto con un ritmo inconfondibile, che molti credono difficilmente possa trovare un equivalente nelle immagini di celluloido. Ancora una volta, dunque, dobbiamo registrare un equivoco su questo scrittore. (Non vogliamo alludere, si badi, ad una notizia che ci giunge nuova e che ci ha sorpresi un po' impreparati: abbiamo infatti letto in un settimanale che si sono iniziate da qualche giorno le riprese di un film tratto da *La storia di una capinera*, sceneggiatura di Margadonna e Righelli, regia di quest'ultimo. Questa notizia ci fa, per ora, osservare soltanto questo: il Verga dettatore cede il passo, nel cinematografico, all'autentico; il narratore mondano di piccolo calibro viene preferito al narratore epico di grande calibro).

Non è il caso, in ogni modo, di meravigliarsi, se ancora una volta Verga ha dato luogo ad un equivoco: bisogna, infatti, ricordarsi che lo scrittore siciliano fu sempre capito in virtù di improvvisi, di straordinarie illuminazioni. Fu naturalmente la solita critica che giunse in ritardo nella comprensione della sua opera: il pubblico non intuì mai su di lui, proprio come se tra i suoi romanzi e coloro a cui essi erano diretti, esistessero dei compartimenti stagni. Dobbiamo, infatti, giungere al 1924, cioè appena a qualche anno dopo la sua morte, perchè un critico, Borgese, riuscisse a far largo in mezzo alle opinioni che erano state espresse su Verga, dichiarando decisamente che l'autore dei *Malavoglia* non era un descrittore della Sicilia e che la sua arte era soprattutto « contemplazione ». Recente invece il discorso di Bontempelli, nel quale quest'ultimo ebbe occasione di affermare che i personaggi di Verga non erano dei « vinti » (come lo scrittore siciliano stesso li aveva chiamati), ma dei « vincitori ». Segno inequivocabile che queste interpre-

tazioni — più o meno giuste, più o meno definitive — sono state fatte in ogni caso per un grande scrittore!

Troppo conosciuti sono i dibattiti intorno al suo modo di scrivere, per tornarci ancora sopra; ma oggi è necessario ricordare che proprio in ragione di questo equivoco ne fu ritardata la comprensione. Tra l'altro si disse che lo stile di Verga mancava di musicalità e che risultava in ogni modo arido e zoppicante. In altre parole, si voleva dire che non possedeva un suo ritmo. Facendo forza su questi pregiudizi, qualcuno oggi afferma che proprio per quelle ragioni il ritmo della prosa di Verga è anticinematografico. A parte il fatto che è già un errore parlare di cinematografico o di anticinematografico a proposito di una « scrittura » o alle qualità di una scrittura (il ritmo), possiamo senz'altro affermare, quanto a Verga, che quella opinione è errata. Il fenomeno Verga è osservato esteriormente, partendo da una concezione negativa che si basa su una critica non degli elementi intrinseci, ma estrinseci. Ed è vero, invece, perfettamente il contrario: la prosa di Verga — proprio perchè sgorga quasi sempre inconsapevole, da un istinto che è tanto più forte nello scrittore della sua educazione letteraria — possiede un ritmo interno che potrebbe essere trasferito in immagini da un regista che di questo ritmo sapesse domani interpretarne, per mezzo della « camera », il significato. È possibile, d'altra parte, affermare che un regista può trovare un suo « stile », ispirandosi al ritmo della prosa verghiana. La quale è composta di chiari e scuri improvvisi, di zone grigie e di zone luminose che si alternano con magico incanto: a noi pare che non ci sia altra prosa, più di questa, atta ad esprimersi in una cadenza cinematografica.

Si vedano, ad esempio, i *Malavoglia*. In questo romanzo i personaggi sono uniti da un medesimo destino e da una stessa ansia di benessere: e vivono e si muovono, obbedendo ad una comune forza di gravità. Ogni

lettore avveduto avrà notato come la pagina di Verga chiedi una lettura lenta e riflessata: questo è per noi già un segno preciso della esistenza di un equivalente ritmo cinematografico. Inutile dire che il riduttore è costretto a una faticata e dolorosa conquista di questa musicalità: ed occorrerà tanto amore verso Padron 'Ntoni e la casa del Nespolo, quanto forse ne ha avuto lo stesso Verga. Elementi pittorici, musicali e di paesaggio assimilati e fusi, sfondo vivo in una vicenda così asciutta. Ma guai a lasciarsi attrarre da uno di questi elementi, guai a cadere in inutili e vuote compiacenze formali!

Verga, certo, richiede come nessun altro scrittore, convinzione ed ispirazione sincera per chi si accinga a trasferirlo in immagini. Film corale? Film senza attori? È chiaro che non esiste una migliore possibilità teorica di realizzazione, in quanto questa dipende esclusivamente dal-

la visione del regista. In ogni modo — vorremmo osservare — il finale del romanzo ci sembra che contenga elementi epici ed umani di una straordinaria evidenza cinematografica. La corsa di Padron 'Ntoni, tra la folla che si reca al processo del nipote; la sua fatica a farsi largo; la sua impossibilità a vedere il nipote in mezzo ai carabinieri; le parole che gli giungono mozzate o appena percettibili. Un brano che potrebbe trovare un equivalente nella corsa affannosa ed esasperata del vecchio alla ricerca del figlio, dopo lo scoppio di una galleria sotterranea, ne *La tragedia della miniera* di G. W. Pabst. Il primo riferimento al quale abbiamo pensato; ma la pagina di Verga dà adito a molti paragoni. È un invito ed un piacere, per chi s'interessa di cinematografo, leggere *I Malavoglia*: un piacere che non si risolve mai in annotazioni superflue.

MASSIMO MIDA



Senza dubbio il volto di Clara Calamai è uno dei più espressivi e concreti del nostro cinematografo. Si aspetta di lei una recente prova dalla quale dicono sia uscita con tutti gli onori. A quando la piena dimostrazione delle possibilità di questa attrice?

FILM DI QUESTI GIORNI

PORTO DELLE NEBBIE

Francia - *Préaux*: *Une Arbanne* - *Distribuzione*: Colosseum - *Regia*: Marcel Carné - *Soggetto*: dal romanzo di Pierre Mac Orlan - *Sceneggiatura e dialoghi*: Jacques Prévert - *Musica*: M. Joubert - *Operatori*: Page Fessard-Alékan - *Interpreti*: Jean Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon, Pierre Brasseur, Aimé, Le Vigan.

Vien voglia di domandarsi, vedendo quest'altro film francese, se proprio siano del tutto morti, inattuali, i moduli poetici filosofici e retorici in cui gli uomini, gli ambienti - che di questi film francesi costituiscono la cifra - s'incarnano.

C'è da mettersi d'accordo, prima di tutto, sul significato di vita o di morte per ciò che è civiltà e costume. Se basti l'apparizione di una idea nuova, e magari non soltanto sui libri, per decretare la fine di una civiltà palesemente in decadenza, se cioè dall'improvviso rivelarsi, in un corpo sociale, alla luce gettatavi sopra dalla chiara coscienza di pochi uomini o di alcuni popoli rinnovati, delle rughe all'esterno, dello inevitabile marciume all'interno, si fosse autorizzati a credere nel completo distacco di questo corpo sociale, allora ci verrebbe facile assegnare a questi film, come documenti d'un'età già tutta esaurita, come manifestazioni di organi di un corpo del tutto distato, un posto nel silenziosissimo museo del passato.

E in parte si avrebbe ragione. Perché oggi, se c'è un mondo che si sciascia, è il mondo al quale appartengono, per la disperazione della loro solitudine, per la loro estenuata, morbosamente solertata o goduta, angoscia d'impotenza, le creature umane che sono al centro di questi film.

Ma in parte soltanto: se volessimo tenerci sul terreno della concretezza, della realtà, dovremmo parlare, per quel mondo che si sta staccando, più che di morte, anche se questa per esso fosse stata già idealmente decretata dalla storia, di agonia.

Basta aprire gli occhi e guardarsi intorno per accorgersi come ancor oggi, in tutto il mondo, freddo il cuore che abbiano, isterilita l'anima, ancora a milioni vivano, per quanto in agonia, ma vivano, gli uomini partecipi delle illusioni delle retoriche che in questi film hanno trovato la loro più esplicita e sincera dichiarazione. Badando a questa realtà, e badandovi quindi non come a cosa morta, con gusto crepuscolare, ma perché si deve tener conto, nella dialettica della storia, di ciò che seppur idealmente morto, ha pur sempre un peso, con la sua passività, nel concreto gioco delle idee, potremo dire che questi film, a parte i loro pregi artistici, ci interessano ancora come echi della malinconica o tormentata cronaca odierna.

Perché infatti non bisogna credere che, per esser state dette, certe cose amare e dolorose, da pochi, esse siano anche la sofferenza o la cosciente malattia di questi pochi. Il segno di quella decadenza è necessario andarlo a ritrovare, se davvero da essa si vuole uscire, sotto le forme più impensate, sotto le più innocue e pacificate immagini della cronaca standardizzata, fidando in questa verità non nuova: che un'eccezione, nei periodi di decadenza, può essere la « confessione » sincera, totale dell'impotenza, della malattia, che mina tutta una civiltà in fase discendente, non l'esistenza appunto, sia pure sottaciuta e nascosta, di questa malattia, nella quasi totalità degli uomini di quella civiltà partecipi.

È dunque la malattia gridata da pochi coraggiosi, potremo negare che così anche, inascoltata, trascurata (e tanto più cattiva domani) sotto la pacchianeria, la superficialità, l'incoscienza banalità, ad esempio, di quegli indici importantis-

simi di costume che sono ancora e sempre, per dirla in breve e in gergo, i famosi telefoni bianchi che, a loro volta trasformatisi ora nell'esercizio calligrafico dei letterati-cinematografari, ora nel dannunzianesimo dei rievocatori del passato cartapesta, imperano e riescono ad essere ancora oggi simbolo di gran parte del mondo cinematografico italiano?

Ed hanno il coraggio molti di questi signori, di piegare le labbra dopo essersi messi in poltrona ad assistere alla visione di un film francese, ad uno scettico sorriso, quasi le avessero superate loro, le angosce di quegli uomini! Di quegli uomini che, almeno prima di morire hanno avuto il coraggio di aprire un poco gli occhi sulla verità, sulla dura realtà di questa nostra vita, per loro, ultimi romantici, ancora più dura e desolante.

Certa mediocrità crede di vincere quelle sofferenze, di velare quelle verità abbandonandovi ancora di più alla comodità degli schemi in cui è vissuta e non si è stancata di vivere. Poco scaltra perché proprio in questa sua voluttà d'ignoranza potrebbe indebolirsi e finire per sottoporsi, senza nemmeno accorgersene, all'azione di quella malattia, di cui, pure, è avvertita e che crede di poter tener lontana condannando coloro che l'hanno scoperta e dichiarata (quasi, invece, di scopirla l'avessero causata e dovessero perciò esserne puniti).

Sentire la « lontananza » di certa poesia, quindi, può esser pericoloso, a meno che non si possa essere veramente certi di appoggiare i piedi su qualcosa di nuovo, di solido, di essere già alle soglie di un qualche territorio sconosciuto, ma amico.

Oggi, dunque, sentiamo di poterlo affermare, il cinema francese è ancora un ammonimento, può essere ancora vivo, per molti. Perché esso è il simbolo, più nobile, s'intende, di un costume che nelle sue estreme forme retoriche e nella banalità delle sue quotidiane articolazioni, ci è ancora pressante d'intorno.

Di ciò non è poi tanto difficile accorgersi vedendo un film di Carné dove, assai più che in Renoir, e certe volte quasi come in Duvivier, le immagini risultano sfocate ai margini per il colore incerto, la vibratile confusione degli sfondi dai quali questo regista le ha ritagliate e dai quali, per prendervi in gran parte il loro alimento, esse non riescono mai a staccarsi del tutto.

Questi sfondi, cominciano a risentire degli anni. Sempre facili, anche quando erano nuovi, escogitati dalla fantasia di artisti-mesticanti, sulla traccia di più nobili indicazioni, dopo esser serviti alla fantasia dei letterati, passarono ai comandi degli ultimi registi francesi, per venir, qualche volta, nobilitati e assorbiti nella nuova sofferenza di nuovi più disperati personaggi, altre volte sfruttati proprio per la loro efficacia di moduli risaputi. Nel loro insieme formano tutto un mondo: il mondo dei vagabondi e dei diseredati, degli artisti (per cominciare subito ad elencare quegli elementi che abbiamo ritrovato in questo film) che sono artisti più che altro per il fatto di esser sempre alla ricerca di qualcosa che non trovano mai, e che tale ricerca compiono movendosi « fisicamente » andando e stando, delle oscure affinità che si levano contemporaneamente nell'istinto di un animale e nell'incoscienza di un uomo, a stringere, nel segno di una comune origine, due essere ugualmente maltrattati dalla sorte, dei sadici dalle mani bianche e curate, degli impotenti sanguinari, degli ossessionati dall'idea fissa d'un ricordo, degli alcolizzati felici per la calma raggiunta nella vitrea, inattaccabile indifferenza del loro abbruttimento.

Carné è particolarmente fedele a queste figure,

e quindi già si mette, a priori, nella condizione di dover sottoporsi, per giungere alla sincerità, ad uno sforzo poderoso, che, bisogna riconoscere, raramente gli riesce facile sostenere.

Quanto siamo lontani, in questo film, dal mondo elementare, dalla cronaca spoglia di un Renoir, (così saturi, quel mondo e quella cronaca, di tragici fermenti!)

Ma da che deriva allora una scelta così imprudente?

Il fatto è che la vena di Carné è assai esile e ad un sovraccarico di retorica deve ricorrere proprio per organizzarsi in film, in racconto.

Essa si esaurisce tutta nella magicità di quegli incontri quasi miracolosi tra due esseri sperduti, un uomo e una donna, che son motivo fondamentale dei film più importanti di questo regista.

In rari momenti di grazia, questa vena, come per una febbre improvvisa, si riscalda, i battiti si fanno più frequenti, e allora lo schema che la ricopre si infrange, si scioglie, e resta, nuda, l'immagine di un dolore più che disperato, accorato, incapace di ribellione e che ci riempie il cuore di amarezza. Quanti sono questi momenti in tutta l'opera di Carné? Non molti, si potrebbero contare sulle dita: due o tre (ma ben individuati, colti in una loro provvidenziale distensione, ricchi di risonanze, si che quasi tutto il film finisce per rimaner permeato della loro diffusa musicalità) in ALBA TRAGICA, di HOTEL DU NORD non ce ne ricordiamo nessuno. Nel PORTO DELLE NEBBIE (abbiamo visto soltanto la più luttuosa edizione italiana) forse, alla fine: quelle due testarelle l'una all'altra, e il grido disperato di Nelly. Non certo quando i due personaggi vengono a situarsi nell'aria meliosamente poetica che una giostra di bambini vorrebbe evocare. Questa è palesemente la via più falsa. Da questa parte Carné non riesce nemmeno a controllarsi, ed è il peso della retorica che evidentemente lo porta giù. Qui dove tutto è risentito, e poco assai c'è di autentico, egli passa da un motivo all'altro, senza più una misura e senza la sofferenza di alcuna selezione. Gli manca il vago della verità e tutti i motivi son buoni e tutti lo attraggono, all'uno si può addizionar l'altro: Michel Simon oltre ad aver le mani bianche e curate, in contrasto con i suoi istinti di sanguinario, ama anche la musica classica e in particolar modo i cori, e, come se non bastasse, dovendo avere un negozio, di che genere si interessa? Di chincaglierie e giocattoli: cioè di quel genere che può ancora di più esasperare il contrappunto artificioso su cui tutta la sua figura è giocata.

Il personaggio di Jules Berry, in ALBA TRAGICA, era meno complicato e più vero.

Tuttavia Carné, oltre ad avvalersi di questa retorica per render solida la costruzione del racconto, non pecca, almeno, di infedeltà, rispetto ad essa, non cade insomma nell'eletticismo di un Duvivier, e se non ci ha dato mai qualcosa di assolutamente sincero, tuttavia nel circolo chiuso del mondo che si è scelto, non ha mai desistito almeno dalla ricerca, e ostinata, di questa sincerità. Ciò che gli ha valso, in ogni caso, la conquista di un piglio narrativo deciso e stringente, di un gusto della caratterizzazione sempre assai preciso e inconfondibile. L'odiosità di Pierre Brasseur è ricavata dall'accumulazione di pochi tratti abusati, e che pure nel modo del tutto nuovo con cui qui sono stati combinati, si rifanno nuovi e originali ognuno per sé stesso; dalla cattiveria serpentina dello sguardo, alle notazioni d'abbigliamento (quel lungo cappotto è un capolavoro).

Jean Gabin, in quei suoi momenti di umanissima aggressività, riesce a darci tutta la misura della sua arte, che è grande. Tutti questi film, da quelli di Duvivier alla BÊTE HUMAINE, a quest'ultimo che abbiamo visto, debbono rimaner

legati anche al suo nome. La Morgan, anche quando si affida alla naturale espressività del suo volto, riesce suggestivamente efficace. Da un parallelo tra Michel Simon del porto delle Nebbie e il Simon dei vari RIGOLETTO, ecc., si può ricavare un qualche non trascurabile insegnamento circa le regole della recitazione cinematografica.

TRENO CROCIATO

Italia - Produzione e distribuzione: Scalera - Regia: Carlo Campogalliani - Direttore di prod.: Franco Magli - Soggetto: Antenor Frezza - Sceneggiatura: Alessandro De Stefani, Gian Bistolfi, Alberto Salvi, Carlo Campogalliani - Scenografia: Anselmo Bonetti, Paolo Cimino - Operatore: Leonida Barbani - Fonica: Renata Ciancaloni - Montaggio: Eraldo Da Roma - Interpreti: Rossano Brazzi, Maria Mercader, Renzo Merusa, Adi Dondini, Carlo Romano, Beatrice Mancini, Umberto Sacripanti, Fedele Gentile, Renato Chiantoni, Elio Marcuzzo, Paolo Stoppa, Piero Pastore, Ugo Sasso.

I cineasti, specialmente dopo Renoir (ma soltanto i cineasti? non ha suggestionato il treno anche dei letterati? Che cosa non è stato per Tolstoj « il » treno?) potrebbero ben dire: dateci un treno e commuoveremo le folle. Il treno non ha ancora dissipato intorno a sé, assunte che abbia le forme più aerodinamiche, l'alone quasi demoniaco che fin dal principio gli è stato intorno, e avvince, con il suo indefinibile fascino, anche l'uomo di oggi, scalfito e disincantato, pure dal fascino più sottile e metafisico dell'aeroplano. Nel paradosso della sua corsa tanto più sfrenata quanto più legata al filo della rotata, forse l'uomo ha trovato, e vidente e plastica, una formulazione simbolica del suo destino, ed il treno ha evocato così nella fantasia degli artisti innanzi tutto l'immagine della « fatalità », idolo peraltro attualissimo del mondo moderno. Che cosa hanno fatto, trovatisi di fronte alla possibilità di giocare su questo notevolissimo elemento, Campogalliani e i suoi collaboratori? Hanno preferito fare le cose per benino alternando (peraltro con poco abile mestiere: va bene le rievocazioni, che pure sono sempre un mezzo, ma almeno bisognava ritrarle con quella particolare cadenza che è propria del ricordo, si dà parole in una certa atmosfera di verità) alternando, dunque, i quadri di sapore documentario agli schematici tratteggi di una facile storiella sentimentale, sono riusciti a costruire un film scorrevole, certo senza « voli », tuttavia abbastanza onesto.

Niente di male: non è detto che si possa sempre far dell'arte, ma proprio quando si ha la possibilità di mettere in moto, ancora sul territorio del mestiere, e quindi su di un territorio non precluso anche alla sola buona volontà, la macchina della suggestione, e, per la qualità eccezionale del carburante a disposizione, in misura molto più notevole che non in altri film del genere, perchè, diciamo, spreca la questa possibilità?

Inattesi i brevi incontri con Stoppa, Marcuzzo, Sacripanti, Pastore. (Se piacevoli non lo sapremo dire, in verità, perchè un notevole sollievo ce lo hanno sempre dato, alcuni film di propaganda, presentandoci dei volti anonimi).

Brazzi, al solito, tanto inespressivo quanto ricciuto e la Mercader disinvoltata.

I TRULLI DI ALBEROBELLO

Italia - Produzione: Istituto Nazionale Luce - Regia: Mario Chiari - Operatore: Giovanni Battisoni

Siamo grati all'Istituto Luce e a Mario Chiari per averci fatto conoscere Alberobello e i suoi trulli. Un paese italiano che ci era ignoto e che, per le caratteristiche costruzioni da cui è costituito, merita davvero di esser fatto conoscere ad di fuori del cerchio di coloro che al breve giro

della sua vita di elementare aggregato sociale sono interessati.

Tuttavia non possiamo non ritenerci delusi dal « come » questa contrada ci è stata fatta conoscere. Non ne sappiamo di più, oggi, che se l'avessimo vista illustrata attraverso una serie di fotografie. Lasciamo perdere le possibilità che il regista aveva di trasfigurare in un clima magico i dati reali che gli erano di fronte, già così naturalmente rarefatti, così vicini nella loro originalità architettonica a delle figurazioni fiabesche. Di magismo, di prosa d'arte, di formalismo insomma, in Italia ce n'è fin troppo. Oggi, più che di scoprire nuovi paesaggi ariosteschi ci interessa scoprire degli uomini, e di questo materiale prezioso ce n'è ancora tanto, per fortuna, da scoprire, in Italia. Per fortuna nostra di intellettuali egoisti, perchè per loro, per quelli che hanno ancora da essere scoperti, la nostra ignoranza è causa di quotidiana sofferenza. Quindi delle perdute possibilità di evasione Erica ci interessa poco. Ci dispiace, appunto, l'indifferenza, la convenzionalità con la quale questa gente è stata osservata. Il commentatore, come se non bastasse, ci solleticava l'orecchio con parole dolcistiche e generiche. Ci parlava di Alberobello come di una specie di paradiso terrestre, di oasi patriarcale.

L'AMICO DELLE DONNE

Italia - Produzione: Vivalta - Distribuzione: E.N.I.C. - Regia: F. M. Poggioli - Direttore di prod.: Angelo Besozzi - Soggetto: dalla commedia omonima di Alessandro Dumas figlio - Sceneggiatura: Gherardo Gherardi - Scenografia: Gino Simonetti - Costumi: Maria De Matteis - Operatore: Arturo Galles - Musica: Salvatore Allegra - Fonica: Biagio Fioretti - Montaggio: Maria Sevandrei - Interpreti: Miria Di San Servolo, Luigi Cimara, Nerio Bernardi, Armando Migliari, Laura Adams, Claudio Gora, Paola Veneroni.

Ma visto un film così sciatto, nemmeno ai tempi del primo nuovo-cinema italiano, quando parlare di sceneggiatura doveva essere come parlare di streghe in un comizio di puritani.

Quando si vedono di simili film, allora si che possiamo riconoscere il progresso fatto dal cinema italiano. Progresso almeno nella abilità manifatturiera dei registi e degli sceneggiatori, che, più o meno, la grammatica, a lungo andare l'hanno imparata, e quando traducono un'opera letteraria in film, magari per fare i furbi e potersi vantare di un loro presunto mestiere, costringono i loro personaggi, se non escogitano di meglio, a fare delle lunghe passeggiate: così la macchina si muove, gli ambienti cambiano continuamente e, là, il cinema è fatto.

Ma cosa sperava, Poggioli, che lo spettro di Alessandro Dumas figlio, gli mandasse avanti, dall'aldilà, proprio tutta la faccenda?

Anche Dumas, dopo tutto, deve esser preso sul serio.

Qui, sembrava che gli attori giocassero a fare i nobili, come i bimbi a fare i grandi e ci aspettavamo che, d'un tratto, vistisi impari alle parti sceltesi, si mettessero impacciati a piagnucolare e a chieder perdono agli spettatori innervositi. Miria di San Servolo, con il suo volto da florida borghesuccia, la possiamo davvero pensare in altri atteggiamenti se non quelli comuni a milioni di brave ragazze di famiglia, di quelle ragazze incerte nei momenti di forte tensione spirituale fra lo sfogo con la piccola posta del settimanale illustrato e il romanzo di Flavia Steno? Certamente no. Crediamo si sia notevolmente divertita a mutar d'abito ogni cinque minuti (e che peccato che oggi non si possa andar vestiti così, eh? e che bella quella società, nevero?).

Ma dove va a finire così la rispettabilità della borghesia? Via, ancora con questi sogni per la testa! Ancora a far la corte ai nobili!

Però ci è parso, un attimo appena, e non siamo sicuri di non esserci sbagliati, che Paola Vene-

roni pensasse con sguardo iroso e allegro allo stesso tempo a qualcosa di più vivo che la poi quei salotti.

Porte ecc. si aprivano e si richiudevano, gente che parlava e che usciva, uomini e donne nascosti dietro le portiere, poi ogni venti minuti un breve esterno. Poi porte e uomini nascosti. Poi breve esterno. Il film sembrava procedere quasi secondo un ritmo di prosa vittoriana.

I TRECENTO DELLA SETTIMANA

Italia - Produzione: Nettunia Istituto Nazionale Luce - Regia: Mario Baffico - Soggetto: C. V. Ludovici, Mario Baffico, Mario Corsi - Interpreti: sono autentici alpini, reduci dalla guerra sul fronte greco-albanese.

Proprio perchè è di guerra e di propaganda, ci sentiamo autorizzati ad essere, con questo film, più severi che non con gli altri di produzione corrente.

Di film di guerra e di propaganda non se ne fanno molti in Italia, e si fa bene così, perchè questi film, più degli altri, richiedono una cura attenta, una preparazione diligente e ciò per due motivi: primo, perchè gli argomenti sono delicati; secondo, perchè per la maggior parte dei casi, gli interpreti di questi film sono uomini vestiti in grigio-verde non per le ore di teatro stabilite nel contratto, ma per obblighi reali: sono insomma uomini della strada e quindi un film che poggi sulla loro collaborazione, richiede una regia, che, se avvantaggiata per effetti di sincerità dal concorso di simile materiale, viene non di meno affaticata, durante tutta la lavorazione, da inconsuete (specialmente per un regista italiano) preoccupazioni.

Il regista in questi film deve cominciare dal principio, con i suoi attori. Deve educarli un po' per uno e caso per caso, al momento stesso della ripresa, alle leggi elementari della recitazione, e deve lavorarci insomma dall'esterno o dall'interno, che voglia o riesca, certamente assai a lungo.

Noi pensiamo che, indipendentemente dal soggetto, questo possa essere, per qualunque regista, un lavoro appassionante, ma così non deve pensarla Baffico, che ci sembra si sia posto di fronte a questi alpini e non diciamo ai fatti, che corrono via senza alcuna cadenza, senza il sostegno di una chiara ragione narrativa, indifferente e distratto. Deve aver parlato proprio un linguaggio assai diverso dal loro, se essi sono rimasti così fermi, davanti alla macchina, e infelicemente (oh quanto infelicemente ed esteriormente) agghindati dal solo riflesso di manbra. Quanto petulante, questo riflesso, su quegli elmetti: sempre dietro di loro, fin nel pieno della battaglia, e così intorno ai capelli e alle barbe, anche nei momenti in cui si sarebbe voluto che l'inquadratura si muovesse, si facesse scatta, magari, ma riportasse, in una sua impreveduta confusione, i segni di una commo- zione sia pure disordinata, sia pure retorica.

Cielo e nuvole cartolineschi, riflessi-tipo, questo è il gusto, è il dato positivo del film. Il resto, la guerra, gli uomini, la morte e i loro possibili incontri nella schematicità del racconto di maniera, nella suggestività dell'opera calcolata da un mestiere intelligente, nell'atmosfera calda dell'arte: tutto materiale inutile, di scarto, tutte possibilità da non prendersi in seria considerazione, evidentemente.

Si voleva far del documentario? Ma (è necessario ripeterlo?) non basta « non » fare del narrato per fare del documentario. Alle leggi del documentario sono aperti i più puri, gli uomini di cuore, non gli estetizzanti e gli indifferenti. Eppure, pur dopo aver visto questo film, non riusciamo a dimenticarci dell'ormai lontano TERRA DI NESSUNO.

Vorremmo che oggi, quella di Baffico, fosse soltanto pigrizia.

LA KERMESSE EROICA



LA KERMESSE EROICA di Jacques Feyder (1935 - scenario di Charles Spaak e Bernard Zimmer, scenografia di Lazare Meerson, costumi di G. K. Benda, operatori Harry Stradling, Louis Page) si distacca dai precedenti film di Feyder: ATLANTIDE (1921), THERÈSE RAQUIN (1928), LES NOUVEAUX MESSIEURS (1928), LE GRAND JEU (1934), PENSIONE MIMOSA (1935), non tanto per un suo maggior valore artistico, quanto per il suo « tono » comico ed umoristico (l'umorismo di LE NOUVEAUX MESSIEURS è tutta altra cosa); e non soltanto dai precedenti film di Feyder, ma anche da tutta la produzione francese del periodo 1933-1939.

Questo film, insomma, con quella sua aria festosa e piacevolmente maliziosa, anche se qua e là velata da una certa nostalgia, rimane una piacevole eccezione tra i film dal contenuto triste e malato di Duvivier, tra le opere cosiddette « realistiche » ma in realtà liriche di Renoir, e tra i vari studi psicologici e ambientali di Cheval e dei « giovani » Allegret e Moguy.

Fatto, questo, piacevolmente attraente, ma è chiaro che non su di esso, bensì sui valori intrinseci de la KERMESSE EROICA impostremo questa nota: valori che consistono, soprattutto nell'aver Feyder — mediante una tecnica squisitamente « ricca » ma non sovrabbondante, sempre mantenuta su un piano funzionale, servendosi con originalità, ma sempre con controllo degli elementi visivi e sonori — reso mirabilmente l'atmosfera di quella città fiamminga — ove si svolge la vicenda — così quieta, così amabilmente borghese. Ambiente, questo, sentito e descritto non soltanto con umorismo e bonomia, ma altresì con una sorta di nostalgia (si ricordi che Feyder è di origine belga), il che lo ha portato a darci scene come quella iniziale della descrizione delle vecchie strade e dei canali, e particolari ambientali davvero toccanti: quel paesaggio che si scorge all'inizio, quella torre — dalla cui sommità Siska e il pittore annunciano, con un segnale, alla Borgomastra, l'arrivo degli Spagnoli — così « fiamminga » echeggiante echi lontani e romantici. Di rado si è visto, sullo schermo, un clima storico, un'epoca, un ambiente, risultare così caldi e vivi, rievocati con precisione e poesia al contempo. Auzi, in questo senso, la KERMESSE resta un'opera magistrale.

Francesco Pasinetti, nella sua *Storia del Cinema*, osserva che in questo film attorno al fatto principale, stanno tanti piccoli episodi (aneddotti, sarebbe la parola più appropriata) senza che perciò venga alterata l'omogeneità dell'opera. Concetto giustissimo che tuttavia va approfondito, soprattutto nel senso che l'unità di questo film è di natura interiore (e ciò come conseguenza diretta della sincera ispirazione di Feyder) e non è nell'andamento materiale del racconto, del tutto frammentario.

Rafforzeremo questa osservazione con un esempio: i pensieri, i discorsi di un individuo che si materializzano assumendo forma plastica, appaiono piuttosto raramente sullo schermo, e quelle poche volte che apparvero, ci diedero l'impressione di cose false ed artificiali (vedi *Marie Chapdelaine* - 1933).

Non parliamo qui dell'espedito narrativo usato in CONFLITTO, ROMANTICA AVVENTURA, ALBA TRAGICA, VOCE NELLA TEMPESTA.

In questi film il racconto che si materializza è sempre il nucleo, il centro del fatto. Nella KERMESSE c'è un caso del tutto diverso: appena il truculento e arrogante messaggero spagnolo, che ha sparso tanto terrore tra gli inermi e pacifici abitanti di Boom, ha gettato sul tavolo del consiglio cittadino la nota con cui il Duca Olivares annuncia il prossimo arrivo suo e della sua scorta nella città, cala un silenzio nella saletta e i consiglieri siedono taciturni e pensierosi attorno al borgomastro; i più giovani, che non hanno mai avuto a che fare con gli spagnoli, sono tranquilli e si meravigli-

gliano del terrore degli anziani, i quali non hanno ancora dimenticato la funesta notte del sacco di Anversa. Uno di costoro, il più atterrito, rievoca ad un tratto la terribile devastazione di cui fu oggetto la nobile città fiamminga: stacco! sulla tela l'ambiente muta d'improvviso e appare, condensata in pochi metri, la descrizione del famoso sacco.

Crediamo che questo sia l'unico caso nel cinema sonoro... dopo il celebre « can-can » di ATLANTIDE (1931) di Pabst (vedi: V. Sabel *La sequenza del « can-can »* in ATLANTIDE, n. 98 di *Cinema*) — d'un episodio collaterale, superfluo in apparenza, che invece di rompere la curva del racconto, di alterare il ritmo della vicenda, rafforzi, sottolinei la unità dell'opera stessa.

Ci siamo dilungati su questo episodio, perchè esso ci sembra esemplare: ad averne lo spazio, si potrebbe discorrere su altre scene, particolari, sequenze, (basti pensare a quella del matrimonio, dell'« attentato » del borgomastro e del gonfaloniere contro il duca, al discorso della borgomastra) notevoli per la loro finezza, e sulla vivezza dei personaggi: il borgomastro borghese e pauroso (Alerme), la di lui moglie energica, e che sa domare con fermezza gli ardori della giovinezza e dell'amore che in lei, non più giovane, si risvegliano al contatto del duca Olivares (attrice mirabile la Rosay), il duca, galante e « spagnolesco » ma soprattutto gentiluomo di razza (Jean Murat) e il frate finemente ironico (Louis Jouvet), tutte figure felicemente ideate, logiche e conseguenti in ogni loro gesto.

Conviene osservare che le « trovate » non hanno, in sè e per sè, nulla di trascendentale nè di straordinario (le papere che precedono starnazzanti il corteo delle donne del paese, il borgomastro finto morto che sternuta, la « facezia » dello spillo, ecc.) ma acquistano valore in quanto sono potenziate dalla regia di Feyder, in quanto sono pervase dall'atmosfera poetica del film. Qualcosa bisognerà pur dire sull'influenza della pittura sull'opera di Feyder; questione troppo grossa e complessa per essere qui trattata con ampiezza. Ad ogni modo, è certo ed evidente che Feyder ha obbedito appieno alle leggi dell'espressione cinematografica, senza mai sconfinare in quel raffinato, ma in fondo ibrido e falso cinema-pittura in cui cadde, per esempio, ottenendo risultati non consigliabili filmisticamente, Marcel l'Herbier in ELDORADO (1921) e in DON JUANE FAUST (1922) (l'uno e l'altro arieggianti la pittura spagnola): film che, per il Margadonna, restano « ricercate esercitazioni stilistiche ». Anche Feyder è stato influenzato dalla pittura, ma in sede di preparazione, nel senso che la sua ispirazione artistica ha partecipato dell'opera di Rubens, di Brueghel e di altri pittori fiamminghi minori, non prendendo in prestito dalla vecchia arte la forma espressiva.

Questa bella opera del cinema francese non è legata a nessuna tendenza, non segue nessuna corrente, abbiamo detto all'inizio di questa nota, nè, possiamo aggiungere, ha creato proselitismi. Lo stesso Marcel Carné, allievo e assistente di Feyder per molti film, quali JENNY (1936), il disperato QUAI DES BRUMES (1938) e soprattutto con quel LE JOUR SE LÈVE (1939), che per la precisione della scenografia (scenografo del film di Carné è, si noti, quel Traumer che collaborò con Meerson ai film di Clair) e per la ricchezza di motivi visivi e sonori (la sveglia che suona indifferente accanto a Gabin morto, nel film « tragico » di Carné non vale esteticamente il tamburo... agonizzante che nel film « umoristico » di Feyder ci avverte di quel che stanno combinando un galante capitano spagnolo e una scaltra donna fiamminga, in una stanza? Il triste intensamente sconsolato suono delle sirene della polizia non eguaglia per giustezza di tono e per esattezza di suggestione il festoso, quasi compiaciuto suono dei tamburi dei soldati spagnoli entranti nella cittadina di Boom?) può stare accanto a LA KERMESSE, seguirà portandola, forse, all'estrema efficacia (e quando qualcuno tenterà di oltrepassare quei limiti, cadrà nella retorica più teatrale e banale; vedi SENZA DOMANI; BUFERA D'AMORE), la tradizione psicologica — pessimistica, per così dire, del cinema francese; tradizione che se, come fu notato, trova dei riscontri ambientali nei film, così diversi di spirito, di René Clair (vedi: *La visione rettangolare* di G. Puccini e M. Chiari n. 118 di *Cinema*) ha le sue radici più probabili in EN RADE di Cavalcanti (1927).

MARIO ORSONI





LACRIME DI SANGUE

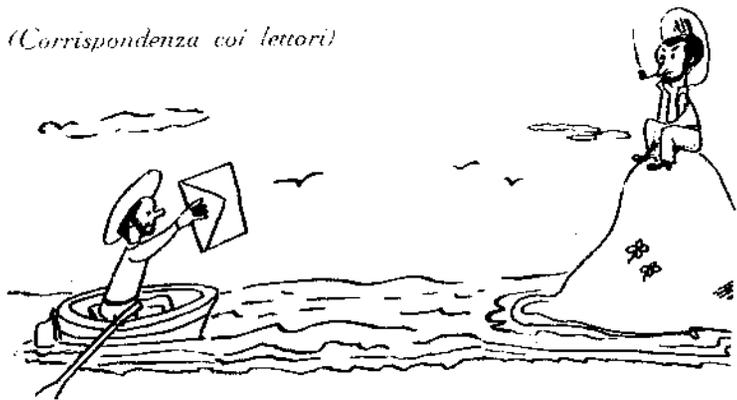
IN un ambiente rude, in un mondo dove regnano la maldicenza e la prepotenza, nasce il dramma di Maria, resa madre da Pietro, che l'aveva raccolta orfana nella sua casa. Un giorno Pietro muore per mano d'un fittavolo e Maria, rimasta senza protezione, deve abbandonare la casa dove la sorella di Pietro spadroneggia senza pietà, e dove nemmeno più Roberto, nipote di Pietro, vuole vederla da allora innanzi. Eppure ella amava il giovane, venuto dalla città, dove s'era diplomato maestro di piano. Ma ora, senza più una casa, Maria era costretta a tirare innanzi stentatamente i suoi giorni, provvedendo a sè e alla creatura che era nata da Pietro. Il dramma diventa sempre più grave per la donna che ne resta presa fino al peccato. Un giorno ella, però, incontrerà in un caffè Roberto che dirige l'orchestra, lo affronterà e gli spiegherà il suo tormento e tutte le pene della sua vita. Roberto comprende, ora che anche il bimbo è morto, che il posto di Maria è nella sua casa, dove finalmente ella troverà un'oasi di pace e il ricordo dei lontani giorni della sua giovinezza.

Interpreti della vicenda sono: Carlo Ninchi, Andrea Checchi, Neda Naldi, Wanda Capodaglio e Maria Donati. La regia è di Guido Brignone.
(Prod. INAC - Distr. Rex).



CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



GIORGIO SPANIO (*Venezia Mestre, via Cattapan, 1*) - Pubblico il tuo indirizzo per quei lettori che hanno chiesto tue notizie. Colui aveva ragione: io trascorro talvolta lunghi periodi lontano da Roma. Le vedute dei grattacieli in HARLEM sono prese da altri film, i grattacieli che si vedono dietro al piroscalo (scena notturna) sono ricostruiti in miniatura. Cerchi il numero 112 di *Cinema* e la collezione di *Cinema-Illustrazione*.

ETTORE DELLA SIEGA (*Bastia Umbra, prov. Perugia*) - Chiedi fotografie di Rita Hayworth. « Una cosa insopportabile è il commento musicale dei film stranieri rifatto ». Il vero nome di Boris Karloff è Charles Edward Pratt, nato a Londra nel 1887. SENZA FAMIGLIA del 1934. Gli altri non so.

GABRIELE GIGLIO (*Posta Militare*) - Volentieri ti accolgo fra gli altri lettori. Rodolfo Valentino è morto il 22 agosto 1926. I vecchi film di Valentino si potrebbero rivedere qualora esistesse in Italia qualche copia. Ma mi consta che ne esiste soltanto una de L'AVVENTURIERO, che è brutto. Per le critiche dei lettori non c'è lo spazio. Quando mi è possibile, pubblico qualche pezzo su questa rubrica, nelle risposte.

MINUCCIO DIOMEDE (*Mola di Bari*) - La lavorazione di *PASSIONE AFRICANA*, regista G. Righelli, è stata sospesa, a un certo punto, per ragioni non ben precisate. Per le recensioni dei lettori, vedi sopra. Non si può togliere la pubblicità, dice l'amministrazione. Per ovvie ragioni.

FRANCO TERLATO (*Vittoria*) - Secondo te, le parti dei TRE MOSCHETTIERI dovrebbero essere distribuite così: Crisman (D'Artagnan), De Sica (Athos), Carneta (Portos), Valenti (Aramis). Mah' Tyrone Power è il protagonista di *SANGUE E ARENA* di Marnoulian.

POLVERE DI STELLE (*Roma*) - « Eccettuare alcune persone intelligenti, mi sembra che il complesso dei nostri cineasti non faccia altro che guardare con occhi languidi verso Hollywood, cercando di emularlo nei suoi aspetti più scadenti ». E ti pare che i realizzatori di *CERCASI SIGNORA* abbiano imitato ROBERTA; e pretendi che ARCOBALENO voglia imitare le varie *COLLE DI BROADWAY*. Può darsi, può darsi.

DIMODI (*Ancona*) - Insomma: un colpo al cerchio, uno alla botte, questo il genere della tua critica. Il linguaggio è un po' convenzionale. Cerca di approfondire di più.

TINA MESSIA (*viale Fulcieri Paulucci 3, Forlì*) - Tuo cugino vorrebbe una fotografia di Maria Piro.

RAMASSA (*Milano*) - Certo: un tipo lo sei. E in fondo ti vedrei volentieri in qualche film.

T. GIUSTI (*Roma*) - Non è possibile.

MARTINUCCI e POSSAMAI (*San Geminiano*) - Grazie degli auguri. Mi

mandate una recente fotografia di Luisa Begli. Come è cambiata! Io la ricordo quando era giovinetta modesta.

GIANANTONIO VIO BONATO (*Posta Militare*) - Grazie, ricambio.

UMBERTO BRAFA (*Aeroporto 901, Posta Militare 3900, Ufficio Amministrativo*) - Tu e un gruppo di soldati tuoi compagni desiderate una fotografia di Clara Calamai.

LOMBARDO e CAMMARATA (*Catania*) - Come ho già scritto ad altri lettori, non posso presentare soggetti ai produttori; non è di mia competenza. Posso tutt'al più dare un parere.

UN CRITICO ANCONETANO - Ti lagni perché nei cinematografi della tua città gli esercenti rinunciano spesso ai documentari. Tante sono ormai le lamentele dei lettori su questo argomento. Quei negri sono veri negri. Girotti ha preso parte prima a *OSSESSIONE*, che, pare, uscirà presto.

NICOLA MENDOLIA (*Trapani*) - Sei disposto a cedere i supplementi di *Cinema-Illustrazione*, dei film: *MESSAGGIO SEGRETO*, *NAGANA*, *AMAMI STANOTTE*, *IL RE DELLA GIUNGLA*, *L'ACCUSA*, *IL RE DEI FIAMMIFERI*, *L'AVVOCATO*, *IL CORRIDORE DI MARATONA*, *VIVA VILLA*, in cambio dei numeri di *Cinema*: 151, 153, 157, 160, 161, 164. Se in un cinema di Trapani è stato proiettato *NAGANA*, puoi saperlo meglio di me. Potrebbe darsi.

ROBERTO VILAVEGIA (*Roma*) - « Strenuo difensore e sostenitore del documentario, che considero la più pura espressione cinematografica, ti segnalo che al Capranica di Roma nella proiezione delle 19.30 del 22 aprile, non è stato proiettato il documentario abbinato al nostro prossimo. A quando le sanzioni per gli esercenti che non rispettano i regolamenti? ».

VINCENZO ROSSI (*Genova*) - « Ho bisogno di parlare con qualcuno che mi capisca e che non si scandalizzi se dico male di signorinette e di qualche altra indecorosa bamboccista ». « Mi pare che Soldati in MALOMBRA sia riuscito a rendere quell'atmosfera d'incubo, di allucinazione e che invece non sia riuscito a mantenersi costantemente a quell'altezza, ad accentuare tutto il film nel dramma tremendo di Marina ». D'accordo su Lattuada; è uno dei giovani meglio preparati. LE PERLE DELLA CORONA è posteriore al film di Korda.

NICOLA MENDOLIA (*presso Angelo Cuba Stacca Paparella, Trapani*) - In cambio dei numeri di *Cinema* dal 139 al 149 daresti i supplementi di *Cinema-Illustrazione* dedicati alla Garbo e alla Crawford, e diversi numeri di *Ten. 50*. Pabst si chiama Georg Wilhelm, nato a Vienna; tra i suoi film sono LA VIA SENZA GIOIA (Germania, 1925), CRISI (Germania, 1926), LA TRAGEDIA DELLA MINIFRA (1931), ATLANTIDE (1931), DON CHISCIOTTE (1933). I più recenti sono *COMMEDIANTE e PARACELUS*.



SI GUARDANO
VOLENTIERI

...dei bei denti candidi e sani. Non solo danno grazia al sorriso, ma sono preziosi per la stessa salute. Ricordatelo.



Alba Pumanca

La miglior pasta dentifricia
al laurinsulfonato di calcio e magnesio



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

Istituto di credito di diritto pubblico

Fondi patrimoniali della Banca e Sezioni annesse L. 1.033.091.430
Depositi: 9 miliardi di Lire

SEDE CENTRALE: ROMA

150 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E NELLE ISOLE JONIE
DELEGAZIONE A ZAGABRIA
FILIALE IN MADRID: fondo di dotazione Ptas. 50.000.000
DELEGAZIONI A BARCELONA E MALAGA

Uffici di rappresentanza:
BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

**CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDIARIO
CREDITO PESCHERECCIO
CREDITO CINEMATOGRAFICO
CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO**

LEO MOSCA (*Tradate*) - EROE PER FORZA con Joe E. Brown.

GINO GENNAI (*Volterra*) - Non so chi siano i doppiatori di quegli attori. Comunque, non sempre gli stessi.

VINCENZO MUSSO (*Bari*) - Sono stiano a vedere CERRASI BIONDA BELLA PRESENZA. Ma che cosa è situato in testa a Pina Renzi? ». Non ho visto, né andrò a vedere questo film. Vorresti le novelle cinematografiche. Ci sono, infatti, i cortimetraggi.

GIROLAMO CIMINO (*Ospedale Militare di Riserva n. 1, Ufficio Amministrazione, Posta Militare, Palermo*) - Vorresti fotografie di vecchi film con Rodolfo Valentino.

ORLANDO SBICEGO (*Costabissara, Vicenza*) - Per Kristina Söderbaum rivolgiti alla Film Unione, via Bari 15, Roma, 24 ORE IN UNO STUDIO CINEMATOGRAFICO è di Franco Pallavero (Mario Soldati, il regista), e edito da Corticelli, Milano.

PIER LUIGI BRUNORI (*Posta Militare*) - Per Giamburrasca rivolgiti al Cine Consorzio, via San Basilio 19, Roma. Una riduzione teatrale, hai fatto. Sarebbe interessante conoscerla, farla conoscere.

LUIGI C. (*Genova*) - I film da te indicati non sono inclusi nel programma. Le proiezioni avranno luogo fino alla prima domenica di luglio. Per il resto vedrò di accontentarti. Ma abbi pazienza.

DELLIO BONAZZI (*Bologna*) - HARLEM è un film realizzato secondo i canoni dello spettacolo ben congegnato. L'America che presenta è un po' arbitraria, come arbitrario è il funzionamento di quell'incontro di pugilato. La Morgau si chiama Michèle. Nella recensione vi sono giuste osservazioni; ma non si può giudicare l'intenzione di un regista, da una edizione del film così storpiato.

UNIVERSITARIO ALLE ARMI (*Sarona*) - IL GIARDINO DELL'ORLEO è a colori. L'ambiente del CARRO FANTASMA è svedese.

ENRICO CASTRACANE (*via Vittorio Emanuele I, Candele, Cinco*) - Vorresti effettuare cambi con lettori, di riviste di cinema, di libri e di numeri arretrati di *Cinema*.

ANTONELLO (*Roma*) - Non mi pare che quello di far circolare un soggetto in cui vi sia una parte che andrebbe bene per te, sia un sistema utile. Comunque, non si sa mai. Dalla fotografia sembri molto molto giovane. ADEI consigli, se non quello di rivolgerti al Centro Sperimentale (magari per il corso di avviamento professionale) non ho da darti. No no, Frank Capra non è a Roma.

VITTORIANO GERLI (*Direttore Generale della Sais Film, via Cicerone 44, Roma*) - Mi comunichi che la società da te fondata; produttrice di un documentario di attualità, è a disposizione di quanti si occupano di formato ridotto.

LEONARDO ALGARDI (*Capo Reparto Formato Ridotto, Istituto Nazionale Luce, via Tuscolana km. 9, Roma*) - Mi comunichi che la società da te fondata; Micro Film, per il formato ridotto, è stata assorbita dal Reparto Formato Ridotto dell'Istituto Luce, cui tu stesso sei stato preposto; e ti metti a disposizione dei lettori che vogliono notizie e informazioni sul formato ridotto.

RENATO VARI (*via Casanello 62, Lecce*) - Mica vero: *Cinque capitoli sul film* di Chiarini costa 22 lire, *L'attore nel film* di Pudovchin costa 15 lire. Rivolgiti alle Edizioni Italiane, via Quirinale 22, Roma. In Italia non esistono copie del film di Dovgenko. Per quel libro rivolgiti a Cine Gut, Milano.

MARIA LUISA e NUCCI MAURI (*Monteleone di Civagna, Genova*) - Desiderate,

o giovani sorelle Mauri, fotografie e notizie di Ingrid Bergman, nonché conversare con i lettori su Chiaretta Gelli.

BARBAIADA (*Torino*) - Con suddivisione vedo che i documentari aumentano di numero e di valore artistico. In parte è giusto. Vorresti la galleria di Claudio Gora.

OSCAR PENNA (*Mania*) - Invi pure fotografia, LA GRANDI PISCATA (*The Runs Came*), prod. Twentieth Century Fox, regista Clarence Brown, con Myrna Loy, Tyrone Power, George Brent, Brenda Joyce. Tra i film con Peter Lorre sono: STEPHANIS, «ME», DE HAUT EN BAS, CRIME AND PUNISHMENT, la serie dei film su Mr. Moto, STRANGE GARGO.

ACHILLE CARENA (*Piacenza*) - TRADIZIONE DI MEZZANOTTE (*Tradition de minuit*) di Roger Richobé, con Viviane Romance; ANELLE di Josef von Baky, con Laise Ullrich.

SELIFANDIA (*Ferrara*) - Sì, Guido Aristarco di *Invito alle immagini* è lo stesso del *Corriere Padano*. Puoi senz'altro fidarti dei suoi giudizi, che lo ho avuto spesso occasione di condividere (cioè tutte le volte che mi è occorso di leggerne una sua critica). *Invito alle immagini* è un fascicolo speciale di *Pattuglia*, edito dal Gul di Forlì, ricco di articoli interessanti.

CLETO CALEDON (*Vicenza*) - La tua osservazione su quel film è precisa. Si capisce che vedi i film con molta attenzione. Roberto Villa mi è parso a posto nei MARITI. In altre parti ha sempre l'aspetto troppo fanciullesco. A Irasema Dufan è capitata di rado una parte che le si convenga. Forse non è ben consigliata.

SILVANA CAROTTI (*via Allegri 1, Firenze*) - Quantunque non abbia ancor visto OSSessione, ti posso dire che ho stima di Giuseppe De Santis come sceneggiatore, e che nei casi da te citati,

**I peli distrutti
senza depilatorio**
Una grande scoperta scientifica per la distruzione radicale dei peli: EXTIRPATOR (marchio depositato). Innocuo e di vasto successo. - È un prodotto De Curtis, Milano. - Inviare L. 35, all'Esclusivista Dott. R. POZZI - Via Milano, 40 X - COMO

condivido più le sue idee che le tue. Corrado Rucca; non in quella scena di MUGGERIA è buon attore; forse per il personaggio è falso. Vorresti corrispondere con lettori, per scambi di fotografie e di arretrati di vari periodici.

LINO SARDO (*Trieste*) - Ecco; per quelle notizie sugli attori e i registi nella Venezia Giulia, ti consiglio proprio di acquistare l'Almanacco; centocinquante lire all'Amministrazione. Non ho visto QUARCA PAGINA.

LIANA e GRAZIA CELLA (*Fermo, via, Chiavari, Genova*) - Vuole, sorelle Cella, corrispondere con i lettori, di tecnica del cinema.

LIANA DOZZI (*San Marco 5124, Venezia*) - Vorresti fotografie di Ingrid Bergman e di Will Quadlieg. Per questo attore, dici, ti sei rivolta spesso alla Germania Film inviando anche denaro, senza ottenere risposta. Per la serie completa delle fotografie di RIPARSI UNA VITA, occorrerebbe rivolgersi al noleggiatore del film.

A. V. (*Viterbo*) - E' proprio vero, che a volte capita di leggere (e abbastanza spesso in questi ultimi tempi) articoli e recensioni intelligenti quali non si trovano nei grandi giornali; la seconda puntata della tua premessa è degna di attenzione. Non condivido l'ultima parte.

SERGIO CAMPITELLI (*via Martendomini, 1, Chieti*) - LA VENERE CIEGA è di Abel Gance. L'ist. Luce pubblica due



BANCO DI SICILIA

ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

135 SEDI
E AGENZIE

giornali cinematografici alla settimana, perciò può darsi che lo stesso giornale appaia con diversi film. Anche tu ti laghi che a Chieti i documentari non vengono quasi mai presentati. ANAGLIÒ E LA FAUNA non è un documentario, e non è stato ufficialmente abbinato a BENGALI. Desideri fotografiche di Maria Mercader.

GILDA MILLER (Trento) - La tua scrittura, tutta svolazzi, mi ha fatto confondere Gilda con Leda. Cerca di scrivere più correttamente. Alla riduzione dei film stranieri, provvedevano e provvedono le ditte che hanno in esclusiva i film stessi. Il cosiddetto macero consiste in tre o quattro ditte, che hanno apparecchi atti a distruggere la pellicola per ricavarne sostanze con le quali la pellicola è in parte composta.

ROMANUS (Roma) - La chiarezza è una dote necessaria al regista, il quale anzitutto deve saper che cosa vuol dire e come lo vuol dire. Hai assistito alle riprese di un film importante, e questo può esserti stato utile. L'esercitarsi nella fotografia è anche utile. Quando ti sarai ben preparato e avrai magari per tuo conto stesso una sceneggiatura, ti la domanda il Centro Sperimentale. E, in fondo, la strada più diretta, per arrivare.

ENZO DERMIT (via Selim, sp. Modena) - Vorresti dal lettore roccocchiano (Roma) una copia di quel frammento di soggetto che egli mi ha mandato e che io ho apprezzato. Edizioni di film in 16 mm. sono già in commercio; e per le informazioni necessarie rivolgiti al Reparto Formato Ridotto dell'Ist. Luce (via Tuscolana, Roma) o alla Sais Film (via Cicerone, 11, Roma). Grazie per le belle parole a favore di Cinema.

CARLO BARSOTTI (Piacenza) - S. C. E. A. Film, via dei Ramoni, 6, Roma.

ERNESTO GAZZANIGA (Distretto Misure, Avellino) - « Non è vero che mi manchino i mezzi di abbonamento a Cinema. Il mio occhio, tra le attrici e gli attori del nostro cinema è nato da una scommessa tra camerati ». Il tuo richiamo per i documentari è servito a qualcosa. Bene.

FRANCESCO SCHIAVI (Milano) - Una volta tanto c'è qualcuno che si ricorda anche degli operatori. La tua ammirazione per gli operatori italiani è lodevole. Forse nel tuo elenco hai fatto di ogni erba un fascio. Ne hai messi di buoni e di cattivi. Ma insomma...

MARIA DIANA (Crema) - Idee giuste nei riguardi di quel film. Quelle facilonerie, come tu le chiami, non convincono nemmeno me.

MALOMBRA (Chieri) - Ma un pupazzo in disegno animato oppure un pupazzo corposo? In questo secondo caso, esso è fatto agire come un oggetto e il movimento è dato dalla ripresa a un fotogramma alla volta, così come avviene per i disegni animati. Ad ogni ripresa si fa corrispondere un piccolo movimento del pupazzo. Più complicato quando vi sono in scena anche persone; allora si ricorre all'espedito della doppia impressione. Oppure, se è possibile, si fa muovere il pupazzo meccanicamente, e in tal caso non c'è bisogno di girare ad un fotogramma alla volta. Se invece il pupazzo è disegnato, si tratta di sovrapposizione.

GIUSEPPE CAPILUPPI (Reggio Emilia) - Addirittura vorresti fare il piano di lavorazione? Io lo direi un lavoro inutile, a meno che tu non abbia da realizzare i film. Che l'immagine abbia possibilità immense, rispetto alla parola scritta, che tuttavia ha altre risorse, va bene che tu lo abbia notato. Scrivere sceneggiature è sempre un esercizio utile. Ma più utile senza dubbio è realizzare i film; il che purtroppo a tutti non è concesso.

BERTINA (Bottegone, Pistoia) - Fa piacere trovare ogni tanto uno studioso di cose cinematografiche come te. E debbo

dire in verità, che i lettori di questa rubrica mi danno spesso soddisfazioni del genere. Circa quei due lettori, hai colto nel segno. Vecchi film in museo: *RAVY GAMBALINGA* (56), *FEMMINE FOLLE* (57), *ENRICHETTI* (60) di Gianni Puccini; *ALLI-LI-LI* (62) di Amerigo Cecchi; *VARIETÉ* (63) di Domenico Meccoli; *CRISI* (67) di Francesco Pasinetti; *SPERDUTI NEL BUIO* (69) di Umberto Barbaro; *SIÈ* (70) di F.P.; *LE FINANZE DEL GRANDUCA* (80) di Carlo Jubanico; *LE AVVENTURE DI SATURNINO CARANDOLA* (85) e *IL PRINCIPE ACHARD* (102) di A. Cecchi; *FORTUNALE SULLA SIOGGERIA* (115) di Massimo Mida; *IL SEGNO DI ZORRO* (120) di Gianni Puccini. Per *L'arrivo alle immagini*, numero sul cinema di « Parangola » puoi rivolgerti al GuF di Forlì, sede Littoria, oppure alla Distributrice D.I.E.S. piazza San Pantaleo 3 Roma. Nel carro FANTASMA la Bell sostiene la parte di una delle funzionarie dell'Esercito della Salvezza. Per ora quel film di Pagnol e quello di L. Musso non sono annunciati in Italia. Altrettanto dicasi di *ICH KLAGE AN. LE FÜNFTZ TÜRRE* è abbinato a i psolacci. In Germania mi pare che sia stato realizzato un documentario sulla Turingia.

GABRIELE GIGLIO (Posta Milit.) - Te lo prendi con le novelle dei settimanali tipo *Domenica del Corriere*, con la « realtà romanzenca » ecc. Non hai mica torto. Ma non esuliamo dal campo cinematografico.

STUDENTE III-B (Ferrara) - Una teoria sostiene che tutti sono fotogenici. Comunque, non vi sono regole matematiche. Manda pure la fotografia.

L. B. (Genova) - Sei una brava ragazza, mi pare. Idee giuste. Chi lo sia non si può proprio dire. Si può dire tanto « rubrica » come « rubrica ». Ma oggi si preferisce « rubrica ». Anche tu te lo prendi con gli esercenti che non proiettano i documentari. Dici che al Cinema Odeon, (gestione Enic), Rex e Orfeo non ne vedi mai. Hai chiesto all'esercente dell'Odeon dove davano *OTTAVIO DELLA MONTANA*, di musica nel tempo. Ti ha risposto che non ne sa niente. Ma, e le disposizioni? Perché i nostri attori si fanno doppiare? possibile che non comprendano che perdono molto della loro personalità? e poi con voci che magari sono più brutte delle loro ». Già, già. Ma non tutti gli attori si lasciano doppiare.

LISA BONEA (Borgo Anghi, Mantova) - Alfredo Varelli proviene dal C.S.C. Ha recitato al Teatro delle Arti, quindi ha preso parte alla *CENA DELLE BUE* e a *DENTE PER DENTE*. Viveca Lindfors è tornata in Svezia.

NINO R. M. (Modena) - Mi è sembrato che Mamoulian in passione abbia compreso maggiormente l'animo degli italiani d'America, che non Gallone in



Giuseppe Ferraù lettore di « Nostromo »

PARLARE è una semplice opinione ». Il film di John Ford e dal romanzo di Steinbeck.

VITA PER IL CINEMA (Roma) - « Mi sembra che eccettuato l'ottimo De Santis, tutti i critici facciano a gara per elogiare opere non che mediocri ». Il cinema è anche un'industria, come lo può essere la pittura, la letteratura, la stessa musica; basta ascoltare, per la musica, certi programmi radiofonici. Ma anche il cinema ha i suoi artisti, ha le sue opere d'arte. Se quei tuoi consueti non conoscono queste opere o non le capiscono, peggio per loro. A proposito delle inquadrature in campo lungo della scena del pugilato di *HARLES*, hai ragione. Ma non parlarmi dei crociati e di film consumiti come di film « che sono stati una vera gioia per gli occhi ».

ELA BIONDA (Novara) - LA KERMES-FROG è di Jacques Feyder. La Redazione mi comunica che è imminente un lungo articolo su questo film.

MARIO MAGENGA (All. Serg. G. A. R. A. T., 7a Edile Aeroc scuola, Orvieto) - Vorresti corrispondere con lettrici e lettori su problemi cinematografici.

UN SECCATORE (Napoli) - I DUE MISANTROPI di Palermo, ALEGRI MAGNADIERI di Eiter. Nell'Almanacco (lire 105 all'Amministrazione) troverai tutti i dati che desideri, e sosa non è stato realizzato. ARCOBALENO si sta girando. I due Cortese non sono parenti. La Lotti non è sposata e non ha bambini. Oggi l'Istituto Luce si chiama appunto: Luce, in una sola parola; una volta L. U. C. E. significativa; L'Unione Cinematografica Educativa. Indirizza a *Cinema*. Adriana Benetti mi sembra piuttosto brava. Mi pare che in *QUARTA PAGINA* l'episodio con Tofano sia stato tolto. « Mi è parso artificioso in *MARTA* dolorosa il sacrificio della Uhlig per salvare la reputazione della figlia; infatti avrebbe potuto benissimo fingere (una volta raggiunta la figlia in casa dell'anziano ganimede, senza essere vista da nessuno) di essere andata con la Lotti a visitare Cialente ». Sì, ma la mentalità ottocentesca, e il romanzo di Rossetti, dove li metti? Non faccio gradularie. Dei film con gli attori comici da te indicati, quello che preferisco è il *CAPELLO A TRE PUNTE* coi De Filippo.

IL NOSTROMO



Per mantenersi giovanile, la vostra epidermide richiede la Cosmesi Kaloderma

Crema detergente - Per la pulizia radicale dei pori. E' la base per il successo di ogni cura - **Acqua per viso** - Rinfresca e rassoda magnificamente. E' un preparato ideale e preventivo contro la pelle arida e appassita - **Crema attiva** - Una composizione specificamente nutriente. Reintegra per via naturali la scarsa funzione ghiandolare e fa scomparire le rughe - **Crema per giorno** - Delicatamente profumata che durante il giorno dona vellutato splendore all'epidermide

COSMESI KALODERMA

Una nuova via per una maggior bellezza

Direttore, VITTORIO MUSSOLINI
Stampato da Novissima - Roma - Via Rome nello da Forlì, 9 - Tel. 760205 - 760206
Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 4 della legge vigente sui diritti d'autore e tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni senza riviste "Cinema" quando non se ne cita la fonte



*Dallo zucchero e dal suo
alto potere energetico
l'organismo umano trae
forza, salute, bellezza*

Barbapieticoltori!

LA PAROLA D'ORDINE PER LA CAMPAGNA 1942 È QUESTA:

estendere ed intensificare la coltura delle barbabietole da zucchero

LA META A CUI DOVETE TENDERE CON OGNI SFORZO È QUESTA:

50 quintali di saccarosio per ettaro. Il Paese attende da voi il suo fabbisogno di zucchero e di alcool carburante

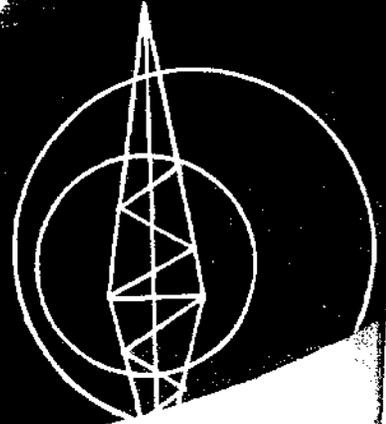


coltivate bene, concimate meglio

TERNI

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'

SAFAR



RADIO - TELEVISIONE - ELETTOACUSTICA - CINEMATOGRAFIA
SONORA A PASSO RIDOTTO - TELEFONIA SPECIALE - APPARECCHI DI
MISURA - TUTTE LE APPLICAZIONI DELLE ELETTROCOMUNICAZIONI